Edith Grossman

Por qué la traducción importa

discusiones

katz

Edith Grossman (Filadelfia, 1936)
Reconocida traductora de literatura latinoamericana y española, Edith Grossman hizo su carrera de grado en la Universidad de Pennsylvania, realizó estudios de posgrado en la UC Berkeley y se doctoró en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Nueva York. También se ha dedicado a la crítica literaria y a la docencia.

Tradujo al inglés *Don Quijote*, poesía del Siglo de Oro español y obras de autores contemporáneos como Gabriel García Márquez, Antonio Muñoz Molina, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes, entre otros. Su versión del *Quijote*, publicada en 2003, ha sido considerada como una obra maestra de la traducción del español al inglés y elogiada por críticos y autores como Carlos Fuentes y Harold Bloom.

Recibió las becas Woodrow Wilson, Fulbright y Guggenheim y obtuvo numerosos reconocimientos, como la PEN/Ralph Manheim Medal for Translation en 2006, un premio en literatura de la American Academy of Arts and Letters en 2007 y el Queen Sofia Spanish Institute Translation Prizer, en 2010, por su traducción de *Beatus Ille*, de Antonio Muñoz Molina. En 2009 fue incorporada a la American Academy of Arts and Sciences.

Por qué la traducción importa

Traducciones selectas de Edith Grossman

Miguel de Cervantes: *Don Quixote*

The Golden Age: Poems of the Spanish Renaissance

Gabriel García Márquez: *Living to Tell the Tale* (*Vivir para contarla*);
Live in the Time of Cholera (*Amor en los tiempos del cólera*);
The General in His Labyrinth (*El general en su laberinto*)

Mario Vargas Llosa: *The Feast of the Goat* (*La fiesta del chivo*);
The Bad Girl (*Travesuras de la niña mala*)

Mayra Montero: *Deep Purple* (*Púrpura profundo*);
The Red of His Shadow (*Del rojo de su sombra*)

Carmen Laforet, *Nada*

Edith Grossman

Por qué la traducción importa

Traducido por Elvio E. Gandolfo

katz discusiones

Primera edición, 2011

© Katz Editores
Charlone 216
C1427BXF-Buenos Aires
Calle del Barco 40, 3º D
28004-Madrid
www.katzeditores.com

Título de la edición original: *Why translation matters*
© 2010 by Edith Grossman

ISBN Argentina: 978-987-1566-62-4
ISBN España: 978-84-92946-38-9

1. Lingüística. 2. Traducción. I. Elvio E. Gandolfo, trad.
II. Título
CDD 418

Esta obra ha sido publicada con una subvención de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura, para su préstamo público en Bibliotecas Públicas, de acuerdo con lo previsto en el artículo 37.2 de la Ley de Propiedad Intelectual.

El contenido intelectual de esta obra se encuentra protegido por diversas leyes y tratados internacionales que prohíben la reproducción íntegra o extractada, realizada por cualquier procedimiento, que no cuente con la autorización expresa del editor.

Diseño de colección: tholön kunst

Impreso en España por Romanyà Valls S.A.
08786 Capellades
Depósito legal: B-2011-40264

Índice

7 Agradecimientos
9 Prefacio
13 Introducción: Por qué la traducción importa

49 1. Autores, traductores y lectores hoy
77 2. Traducir a Cervantes
107 3. Traducir poesía

141 Obras citadas
143 Índice de nombres

Agradecimientos

Dos queridos amigos, Jonathan Cohen y Anne Humpherys, me ayudaron inmensamente con sus lecturas astutas y penetrantes de partes de este libro. Cuentan con mi amor y mi más profunda gratitud por su amistad.

También estoy agradecida por el permiso para reimprimir los poemas que aparecen completos:

Jaime Manrique, "Mambo", *Mi Night with Federico García Lorca/Mi noche con Federico García Lorca* (Madison, University of Wisconsin Press). © 2003 del Board of Regents del University of Wisconsin System. Reimpreso con autorización de la University of Wisconsin Press.

Nicanor Parra, "El tren instantáneo", *Antipoems: New and Selected* (Nueva York, New Directions, 1985). © 1985 de Edith Grossman. Usado con autorización de New Directions Publishing Corp.

Sor Juana Inés de la Cruz, Soneto 145; Luis de Góngora, Soneto CLXV; y Fray Luis de León, "Décima", *Renaissance and Baroque Poetry of Spain*, ed. de Elias L.

Rivers (Nueva York, Scribner, 1966). Traducidos en *The Golden Age: Poems of the Spanish Renaissance* (Nueva York, Norton, 2006). © 2006 de Edith Grossman. Usados con autorización de W. W. Norton and Company, Inc.

Alastair Reid, "Lo que se pierde/What Gets Lost". © Alastair Reid. Usado con autorización del autor.

Prefacio

En 2007 la profesora María Rosa Menocal me invitó a la Universidad de Yale para inaugurar una serie de conferencias anuales auspiciadas por el Whitney Center para las Humanidades. El título general de la serie iba a ser "Por qué X importa", y la X dependía del campo o el área de especialización de la persona que diera las conferencias. En mi caso, como es natural, esa temible incógnita era la traducción.

Acepté de inmediato. Siempre he disfrutado de mis visitas a Yale y de la oportunidad de hablar a los estudiantes inteligentes y entusiastas y al empeñoso cuerpo de profesores que conocí allí. Por otra parte, invariablemente me da un gran placer hablar sobre traducción, en todo tipo de entorno, formal e informal, casual y académico.

La introducción y los dos primeros capítulos del libro se basan en tres charlas que di en el Whitney Center en la primavera de 2008. El capítulo final, "Traducir poesía", fue escrito especialmente para este vo-

lumen. Estaba inspirado en un trabajo que había realizado recientemente y en otro que estaba por comenzar: la selección de poemas del Renacimiento que había traducido unos años antes para Norton, que fue publicada en 2006 en *The Golden Age: Poems of the Spanish Renaissance* (El Siglo de Oro: Poemas del Renacimiento Español), y, bajo los auspicios de la Fundación Guggenheim, el importante proyecto de traducción –las *Soledades* de Luis de Góngora– que ocuparía la mayor parte de mi tiempo en 2009. Había discutido con frecuencia los temas implicados en la traducción de narrativa, pero preparar este libro parecía el momento perfecto para empezar a encarar la cuestión aun más problemática de cómo se traslada un poema de un idioma a otro.

Espero que la lectura de estos ensayos inspire a otros modos de pensar y hablar sobre la traducción. Mi intención es estimular una consideración nueva de un área de la literatura que demasiado a menudo es ignorada, incomprendida o tergiversada. A medida que el mundo parece hacerse más pequeño y más interdependiente e interconectado, mientras que al mismo tiempo las naciones y los pueblos se vuelven paradójicamente cada vez más antagónicos entre sí, la traducción tiene una importante función que cumplir que, según creo, debe ser apreciada y alimentada. La traducción no sólo juega su importante papel tradicional

como el medio que nos permite acceder a la literatura escrita originalmente en uno de los incontables idiomas que no podemos leer, sino que representa además una presencia literaria concreta con la capacidad crucial de facilitar y hacer más significativa nuestra relación con quienes podemos no haber tenido contacto antes. La traducción siempre nos ayuda a saber, a ver desde un ángulo distinto, a atribuir nuevo valor a lo que una vez puede haber sido desconocido. Como naciones y como individuos, tenemos una necesidad crítica de este tipo de comprensión y penetración. La alternativa es impensable.

Introducción
Por qué la traducción importa

> Ningún problema tan consustancial
> con las letras y con su modesto misterio
> como el que propone una traducción.
> **Jorge Luis Borges**, "Las versiones homéricas"

Para presentar estos ensayos, pensé que sería útil transmitir alguna información adicional sobre mi historia y las circunstancias que me llevaron, aunque fuera de modo indirecto, a una carrera en la traducción.

Cuando era joven –una estudiante de secundaria– no era mi intención ser traductora. Sabía que quería aprender idiomas y tenía una vaga idea de dedicarme a la interpretación. (No estaba del todo segura acerca de cuál era la diferencia entre las dos profesiones, pero interpretar sonaba más excitante; sugería viajes, lugares exóticos, acontecimientos importantes, conferencias que sacudían al mundo en las Naciones Unidas.) Mientras estudiaba la carrera de grado en la Universidad de Pennsylvania, cambié de dirección y decidí que

mi ambición era ser investigadora y crítica literaria, aun cuando, obrando bajo la suposición equivocada de que la poesía aparentemente simple era simple de traducir, recuerdo haber enviado unos pocos poemas de Juan Ramón Jiménez, y, si no recuerdo mal, de Gustavo Adolfo Bécquer, a la revista literaria del *campus*. Me embarqué en una carrera académica, cumplí los años de rigor en varias escuelas de posgrado y pasé de concentrarme en poesía peninsular medieval y barroca –primero, las letras de amor galaico-portuguesas, y después los sonetos de Francisco de Quevedo– a la poesía latinoamericana contemporánea, un cambio provocado por mis primeras lecturas de obras de Pablo Neruda y poco después de César Vallejo. (Di con esta poesía apabullante bastante tarde en mi carrera de estudiante: no tengo recuerdos de haber leído ninguna literatura latinoamericana posterior a la Revolución mexicana antes de cruzar el país para llegar a Berkeley.) La *Residencia en la tierra* de Neruda en especial fue una revelación que modificó de modo radical la dirección profesional que seguía y en realidad cambió el desarrollo de mi vida. Me permitió dilucidar, como si fuera por primera vez, las posibilidades de la poesía en un contexto contemporáneo. Por encima de todo, subrayó la posición central de América Latina en la literatura mundial, cuyo impacto había sido posible y aun más contundente gracias a la traducción.

Empecé a enseñar mientras era estudiante de posgrado, y después seguí dando clases a tiempo completo cuando volví a mudarme al este y me incorporé a la Universidad de Nueva York. Durante la mayor parte del tiempo pensaba más en mi tesis que en la traducción. Pero un día Ronald Christ, un amigo que editaba la revista *Review*, la publicación de la organización denominada en otros tiempos el Centro de Relaciones Interamericanas y ahora conocida como la Sociedad de las Américas, me pidió que tradujera un cuento del argentino Macedonio Fernández, un escritor de la generación anterior a la de Borges. Dije que era crítica, no traductora, y me dijo que eso podía ser cierto, pero que pensaba que podía hacer un buen trabajo con el texto. Estuve de acuerdo en traducirlo, aunque fue sobre todo por curiosidad en cuanto al proceso de traducción y al carácter excéntrico de su autor. Para mi sorpresa descubrí que no sólo disfrutaba del trabajo más de lo que había imaginado sino que podía hacerlo en casa, un arreglo que me parecía muy atractivo entonces, y que lo sigue siendo.

Mi traducción de "Cirugía psíquica de extirpación" de Macedonio fue publicada en *Review* en 1973. De allí en adelante, trabajaba de noche como traductora de poesía y narrativa de modo bastante regular mientras de día trabajaba como profesora universitaria, hasta 1990 cuando dejé de enseñar para dedicarme *full-time*

a la traducción. He sido profesora visitante varias veces desde entonces, y cuando no estoy enseñando extraño estar en una clase y hablar con los estudiantes, pero mi concentración mayor y mi interés profesional han estado en la traducción. Y he sido muy afortunada: me ha gustado, y a menudo he amado, prácticamente cada texto que he volcado al inglés, y después de todos estos años aún encuentro el trabajo intrigante, misterioso e infinitamente estimulante.

Por qué la traducción importa: el tema es tan enorme, tan complejo y tan cercano a mi corazón que he decidido empezar mi acercamiento a él contestando la pregunta implícita con otra pregunta, usando la técnica de la pregunta-como-repuesta, un método tradicional, tal vez consagrado por el tiempo, de indicar la dificultad casi impenetrable de un tema y, por cierto, como lo sabe todo pedagogo, un buen modo de demorar y hasta confundir al interrogador hasta que a uno se le ocurra una respuesta aceptable que tenga al menos un atisbo de coherencia. Mi variación sobre esa estratagema tradicional consiste en partir la pregunta en componentes aun menores para poder reenfocar el interrogante y averiguar no sólo por qué la traducción importa, sino también si en efecto importa y, si de hecho tiene importancia, a quién le importa exactamente. Las respuestas que surgen pueden depender

realmente de cómo son formuladas las preguntas. Por ejemplo, ¿por qué la traducción les importa a los traductores, a los autores y a los lectores? ¿Por qué no les importa a la mayoría de los editores y los reseñadores de libros? ¿Cuál es su relevancia para la tradición literaria en diversas lenguas? ¿Cuál es su contribución para la vida civilizada en este mundo? Mi intento de concebir una respuesta a estos diversos elementos constituye una especie de evaluación preliminar de algunos de los problemas espinosos, permanentes y al parecer irresolubles que rodean la cuestión de la traducción literaria, desde la vieja historia acerca de si en verdad es posible hasta el interrogante sobre lo que efectivamente logra y sobre cuál debería ser su lugar correcto en el universo de la literatura.

Creo que, al menos en su fuero íntimo, los traductores profesionales serios se ven a sí mismos –perdónenme, quiero decir a nosotros mismos– como escritores, por más que se nos crucen otras cuestiones en nuestras mentes cuando reflexionamos acerca del trabajo que hacemos, y también creo que estamos en lo correcto al considerarnos escritores. ¿Es esto puro atrevimiento, una especie de vertiginosa inmodestia de nuestra parte? ¿Qué hacemos exactamente los traductores literarios para justificar la idea de que el término "escritor" se aplica realmente a nosotros? ¿No somos acaso

simplemente las doncellas y los caballeros anónimos de la literatura, los agradecidos, siempre obsequiosos servidores de la industria editorial? En los términos más resonantes aunque decorosos de los que me puedo valer, la respuesta es no, porque la descripción más básica de lo que los traductores hacen es que escribimos –o tal vez reescribimos– en el idioma B una obra de literatura originalmente compuesta en el idioma A, esperando que los lectores del segundo idioma –me refiero, desde luego, a los lectores de la traducción– perciban el texto, emocional y artísticamente, de un modo que equivale y corresponde a la experiencia estética de sus primeros lectores. Ésta es la magnífica ambición del traductor. Las buenas traducciones se aproximan a ese propósito. Las malas traducciones nunca salen de la línea de partida.

Como primer paso hacia el cumplimiento de un fin tan ejemplar, los traductores necesitamos desarrollar un agudo sentido del estilo en ambos idiomas, afilando y ampliando nuestra conciencia crítica del impacto emocional de las palabras, el aura social que las rodea, el escenario y el clima que las informan, la atmósfera que crean. Nos esforzamos por aguzar y complejizar nuestra percepción de las connotaciones y las implicaciones que se esconden tras el sentido denotativo básico, en un proceso que se asemeja a los esfuerzos que los escritores hacen para aumentar su

familiaridad con un idioma literario dado y su competencia en él.

Escribir, como cualquier otra práctica artística, es una vocación que apela a partes profundas y resonantes de nuestra psiquis; no es algo que los traductores o los escritores puedan abandonar con facilidad ni resulta sencillo convencerlos de que lo hagan. Aunque parezca sorprendentemente paradójico, si bien es obvio que los traductores escriben la obra de otros, no hay vergüenza ni subterfugio en esto a pesar del peculiar menosprecio y la continua subestimación de lo que hacemos por parte de algunos editores y numerosos reseñadores.

Como dijo William Carlos Williams en una carta escrita en 1940 al poeta y crítico de arte Nicolas Calas (y doy las gracias a Jonathan Cohen, el especialista en literatura interamericana, por compartir la cita conmigo):

> Si hago un trabajo original, bienvenido sea. Pero si puedo decirlo (me refiero a la cuestión de la forma) traduciendo la obra de otros también es valioso. ¿Qué diferencia hay?

La realidad innegable es que cuando la transmutamos a un segundo idioma, la obra se vuelve obra del traductor (aunque de manera simultánea y misteriosa sigue perteneciendo al autor original). Tal vez *trans-*

mutar sea el verbo equivocado; lo que hacemos no es un acto de magia como el de transformar metales viles en metales preciosos, sino el resultado de una serie de decisiones creativas y de actos imaginativos de crítica. En el proceso de traducir, intentamos oír la primera versión de la obra tan profunda y completamente como sea posible, esforzándonos por descubrir la carga lingüística, los ritmos estructurales, las implicaciones sutiles, las complejidades de significado sugeridas por su vocabulario y su fraseo, así como el ambiente, las inferencias culturales y las conclusiones que estas tonalidades nos permiten extrapolar. Se trata de un tipo de lectura tan profundo como puede llegar a serlo un encuentro con un texto literario.

Por ejemplo, pensemos en la narrativa. Los diálogos contienen a menudo indicios matizados, pero a veces mayúsculos, de la clase social, el estatus y el nivel de educación de los personajes, por no mencionar su inteligencia y su estado anímico; en la narración y en los pasajes descriptivos de la obra abundan las sonoridades y las intencionalidades significativas; puede haber elementos de ironía o sátira; el ritmo de la prosa (períodos largos y fluidos o frases breves y concisas) y el tono de la escritura (coloquialismos, dicción elevada, pomposidades, *slang*, elegancia, uso no estándar) son recursos estilísticos fundamentales, y le corresponde al traductor aprehender los modos en que estos ele-

mentos favorecen los propósitos de la obra, la revelación del personaje, el desarrollo de la acción.

En diversos grados, todos los lectores atentos hacen esto, de manera consciente o inconsciente. Por cierto, los estudiantes y los profesores de literatura tratan de alcanzar este tipo de análisis profundo en cada trabajo que escriben, cada conferencia que dan. ¿Cómo, entonces, se diferencia la tarea del traductor de la de cualquier lector cuidadoso, por no mencionar a los estudiantes agobiados o a sus profesores igualmente apremiados? El factor único en la experiencia del traductor es que nosotros no sólo somos oyentes del texto, los que escuchamos la voz del autor en el oído de la mente, sino también hablantes de un segundo texto –la obra traducida– que repite lo que hemos oído, aunque en otro idioma, un idioma con su propia tradición literaria, sus propios aditamentos culturales, su propio léxico y sintaxis, su propia experiencia histórica, todo lo cual debe ser tratado con tanto respeto, estima y apreciación como los que nos inspira el idioma del escritor original. Nuestro propósito es recrear hasta donde sea posible, dentro del sistema ajeno del segundo idioma, todas las características, los avatares, las rarezas y las peculiaridades estilísticas de la obra que estamos traduciendo. Y hacemos esto por analogía, es decir, encontrando las características, los avatares, las rarezas y las peculiaridades estilísticas en el segundo

idioma, que son comparables a los del primer texto pero nunca idénticos. Repetir la obra en cualquier otro sentido –por ejemplo, sucumbiendo a la tentación de la falacia literal que intenta duplicar el texto en otro idioma siguiendo un esquema de transcripción palabra por palabra– llevaría no a una traducción sino a una variación grotesca del Pierre Menard de Borges, que reescribe una versión propia del *Quijote* que coincide palabra por palabra con el original de Cervantes, aunque es considerada superior al original por su modernidad. Además, una traducción literal y mecánica constituiría un grave incumplimiento del contrato por parte del traductor. No existe un solo editor respetable en el mundo que no rechazaría un manuscrito formulado de este modo. No es aceptable, legible o fiel, como lo exigen las letras del contrato, aunque por cierto puede tener su propia originalidad perversa.

Para citar a Walter Benjamin en su ensayo "La tarea del traductor":

> Ninguna traducción sería posible si su aspiración suprema fuera la semejanza con el original. [...] Pues así como el tono y la significación de las grandes obras literarias se modifican por completo con el paso de los siglos, también evoluciona la lengua materna del traductor. Es más: mientras la palabra del escritor sobrevive en el idioma de éste, la mejor tra-

> ducción está destinada a diluirse una y otra vez en el desarrollo de su propia lengua y a perecer como consecuencia de esta evolución. La traducción está tan lejos de ser la ecuación inflexible de dos idiomas muertos que, cualquiera que sea la forma adoptada, ha de experimentar de manera especial la maduración de la palabra extranjera, siguiendo los dolores del alumbramiento en la propia lengua.*

Como lo dijo Ralph Manheim, el gran traductor del alemán, los traductores son como actores que pronuncian las líneas como lo habría hecho el autor si hubiera sabido hablar ese segundo idioma. Como podía esperarse de alguien con el talento de Manheim para el arte de la traducción, su observación es maravillosamente perspicaz y reveladora. La traducción, tal como la formula Manheim, es una especie de actuación interpretativa, que sostiene la misma relación con el texto original que el trabajo del actor tiene con el guión o la obra, o la ejecución musical con la composición. Esta imagen de la interpretación performativa puede dar cuenta del hecho de que, de modo bastante sorpren-

* La cita corresponde a la edición en español Walter Benjamin, "La tarea del traductor", ed. de Miguel Ángel Vega, trad. de H. A. Murena, en *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 288-289. [N. del T.]

dente, siempre parezco concebir y analizar el proceso de traducción como esencialmente auditivo, algo accesible de inmediato para las otras personas, más que como un proceso silencioso, solitario. Pienso en la voz del autor y en el sonido del texto, después en mi obligación de oírlos lo más clara y profundamente que sea posible, y por último en mi necesidad igualmente imperiosa de pronunciar la obra en el segundo idioma. Sobre todo en la traducción de poesía, que analizo con mayor extensión en el capítulo 3, esta práctica no es puramente metafórica. Es, en cambio, una parte integral de mi enfoque concreto para interpretar un poema en español y volcarlo al inglés. En mi caso, la tarea tiende a ser hecha a viva voz.

Leemos traducciones todo el tiempo, pero de todas las artes interpretativas es fascinante y desconcertante advertir que sólo la traducción se ve ante la obligación de tener que rechazar la pregunta insidiosa y dañina de si es, puede ser o debería ser posible. Nunca se le ocurriría a alguien preguntar si es factible para un actor representar un papel dramático o para un músico interpretar una pieza musical. Por supuesto que es factible, así como es posible para un traductor reescribir una obra de literatura en otro idioma. ¿Puede hacerse bien? Eso creo, al igual que mis colegas traductores, pero hay otras opiniones, más antipáticas. Sin em-

bargo, aun el crítico más virulento y malhumorado admite de mala gana en ocasiones que de vez en cuando aparecen unas pocas traducciones decentes. Y, efectivamente, la literatura mundial como disciplina académica depende de la disponibilidad de traducciones. En toda civilización universal e ilustrada, la traducción ocupa una posición central y destacada y, logro nada menor, ella fue acaso el factor más determinante del Renacimiento en Europa. El "renacimiento", que todos estudiamos en algún momento, empezó con la traducción al latín y después a las lenguas vernáculas de la filosofía y la ciencia griegas antiguas que se habían perdido durante siglos para la Europa cristiana. Los poetas de fines del siglo XV, el siglo XVI y el XVII –por ejemplo, los españoles Garcilaso de la Vega y Fray Luis de León– tradujeron y adaptaron obras clásicas y después italianas, y estas versiones de Horacio y Virgilio y de Petrarca fueron incluidas por norma en las recopilaciones de sus poemas originales.

La traducción es crucial para nuestra autopercepción como lectores serios, y como hombres y mujeres educados consideramos que la falta de traducciones para leer y estudiar es algo inconcebible. Existen alrededor de seis mil idiomas en el mundo. Planteemos como hipótesis que aproximadamente mil de ellos son escritos. Ni siquiera el lingüista más dotado podría leer

textos literarios complejos en mil idiomas. Tendemos a sentir un respeto reverencial por las pocas personas que pueden leer bien incluso diez idiomas, y se trata claramente de una hazaña asombrosa, aunque tenemos que recordar que si no hubiera traducciones, hasta esos prodigios multilingües se verían privados de todo encuentro con obras escritas en las 990 lenguas que no conocen. Si esto es cierto para los dotados lingüísticamente, imaginen el impacto que la desaparición de las traducciones tendría sobre el resto de nosotros. La traducción amplía nuestra capacidad de explorar a través de la literatura las ideas y los sentimientos de gente de otra sociedad o de otra época. Nos permite saborear la transformación de lo extranjero en lo familiar y durante un breve período vivir fuera de nuestra propia piel, de nuestros propios preconceptos e ideas erróneas. La traducción amplía y profundiza nuestro mundo, nuestra conciencia, de maneras incontables e indescriptibles.

También para los escritores de todo el mundo la traducción de sus obras tiene una importancia crucial, ya que les promete un aumento significativo de sus lectores. Uno de los numerosos motivos por los que escriben los escritores –aunque por cierto no es el único– es comunicarse con tanta gente como sea posible y de algún modo conmoverla. La traducción amplía esa cantidad de manera exponencial, permitiendo

que la obra de un autor llegue a un número cada vez mayor de lectores. Para los escritores cuyo primer idioma es limitado en términos de la cantidad de personas que lo hablan, la traducción es indispensable para lograr un público de tamaño relevante. Para aquellos cuyo primer idioma es hablado por millones, aunque una cantidad decisiva sean analfabetos o tan pobres que no puedan comprar libros, la traducción también es imprescindible. Una de las absurdas ironías de nuestra situación literaria actual es que a pesar de la cantidad lastimosamente baja de traducciones publicadas cada año en los Estados Unidos, Inglaterra y el resto del mundo angloparlante en comparación, digamos, con las naciones industrializadas de Europa occidental o América Latina, el mercado de lengua inglesa es aquel que más escritores y sus agentes ansían para sus libros. El inglés es la lengua franca en el comercio, la tecnología y la diplomacia, y tiende a ser hablado en sitios donde impera la alfabetización y la gente es lo bastante próspera como para comprar libros, aun cuando la cantidad de compradores de libros parece disminuir con firmeza. Hace algunos años Philip Roth calculó que hay cuatro mil personas en los Estados Unidos que compran libros, y continuó diciendo que una vez que les has vendido tu obra a ellos y a las bibliotecas, tu recorrido esencialmente ha terminado. En los días en que estoy optimista, supongo que Roth

estaba siendo característicamente sardónico. En otros momentos, no estoy tan segura.

Uno de los falsos rumores de doble filo sobre el Premio Nobel es que ningún escritor que no haya sido traducido al inglés puede esperar que al menos lo consideren para el premio de literatura, porque el inglés es el único idioma que todos los jueces pueden leer. Esta idea en realidad parece aplicarse al uso del libro en otros medios, como el cine. Un libro que no ha sido traducido al inglés tiene pocas probabilidades de ser adaptado para una película de distribución amplia.

La traducción afecta a los artistas creativos de otro modo mucho más importante y extraordinariamente trascendente, que va mucho más allá de las cuestiones de recompensa financiera, por significativa que ésta pueda ser. Como lo señala Walter Benjamin en el pasaje ya citado, la traducción literaria filtra en un idioma influencias, alteraciones y combinaciones que no habrían sido posibles sin la presencia de las percepciones y los estilos literarios extranjeros, la significación y el peso materiales de la literatura que está fuera del territorio de lo puramente monolingüístico. En otras palabras, la influencia de la literatura traducida tiene un efecto revivificante y expansivo sobre lo que es horrorosamente denominado como el "idioma de destino", el idioma al que es traducido el texto.

En 1964 Robert Bly escribió un ensayo que tituló "La sorpresa de Neruda", en el que habla directamente de este tema:

> Tendemos a asociar la imaginación moderna con la imaginación entrecortada, que se adelanta, se detiene, gira, cambia de tema en tema. En los poemas de Neruda, la imaginación empuja hacia adelante, uniendo el poema entero en un flujo creciente de energía creativa. [...] Es un nuevo tipo de criatura que se mueve bajo la superficie de todo.
>
> Al moverse bajo la tierra, él conoce cada cosa de abajo hacia arriba (que es el modo correcto de aprender la naturaleza de algo) y en consecuencia nunca está desorientado en cuanto a su nombre. Comparado con él, el poeta norteamericano parece un hombre ciego moviéndose encima del terreno de árbol en árbol, de casa en casa, sintiendo cada cosa durante largo tiempo, y después exclamando "casa", cuando ya sabemos que es una casa (citado en Cohen, p. 28).

El impacto del tipo de descubrimiento artístico que la traducción permite es de profunda importancia para la salud y la vitalidad de cualquier idioma y de cualquier literatura. Puede ser uno de los motivos por los que las

historias de las literaturas nacionales parecen excluir tan a menudo conexiones de suprema importancia entre escritores. La "literatura nacional" es un concepto restrictivo, limitador, que se basa en la distinción entre nativo y extranjero, por cierto una diferenciación válida y útil en algunas áreas y en ciertas circunstancias, pero que en la escritura es obviada por la traducción, que se dedica a negar y a rechazar el impacto del castigo divino por la construcción de la Torre de Babel, o al menos a superar sus peores efectos divisivos. La traducción reivindica la posibilidad de una experiencia coherente y unificada de la literatura en la multiplicidad de idiomas del mundo. Al mismo tiempo, la traducción celebra las diferencias entre los idiomas y las numerosas variedades de la experiencia y la percepción humana que pueden expresar. No creo que esto sea una contradicción. Más bien da testimonio del abrazo abarcador y global tanto de la literatura como de la traducción.

Un ejemplo entre muchos del intercambio fructífero entre idiomas aportados por la traducción es la conexión continua entre William Faulkner y Gabriel García Márquez. Cuando era joven, García Márquez tenía un apetito insaciable por la narrativa de Faulkner y devoraba sus novelas en traducciones españolas, junto con libros de muchos otros autores que escribían en otros idiomas. A lo largo de los años ha hablado a

menudo de Faulkner como su autor de lengua inglesa favorito, tema de una larga conversación entre el colombiano y el ex presidente Bill Clinton (que había sostenido que *Cien años de soledad* era la novela mayor de los últimos cincuenta años y la consideraba su obra narrativa favorita) en una cena en la casa de William Styron en Martha's Vineyard en el verano de 1995. Carlos Fuentes también estaba presente, y cuando dijo que su libro favorito era *Absalom, Absalom*, Clinton se puso de pie y recitó de memoria parte del monólogo de Benjy de *El sonido y la furia*.

En *Vivir para contarla*, la lectura de García Márquez de *Luz de agosto* corre como un leitmotiv a lo largo de su narración del viaje que hace con su madre para vender la casa familiar de Aracataca: "Había leído ya, traducidos y en ediciones prestadas, todos los libros que me habrían bastado para aprender la técnica de novelar. [...] William Faulkner [...] era entonces el más fiel de mis demonios tutelares" (pp. 10, 13). Luego dice: "me quedaba leyendo en mi cuarto [...] libros de suerte y azar [...] los leíamos como pan caliente, recién traducidos e impresos en Buenos Aires después de la larga veda editorial de la segunda guerra europea. Así descubrí para mi suerte a los ya muy descubiertos Jorge Luis Borges, D. H. Lawrence y Aldous Huxley, Graham Greene y Chesterton, a William Irish y Katherine Mansfield y a muchos más" (pp. 293-294).

Sobre el *Ulises* de James Joyce, escribe: "fue el descubrimiento de un mundo propio que nunca sospeché dentro de mí, sino además una ayuda técnica invaluable para la libertad del lenguaje, el manejo del tiempo y las estructuras de mis libros" (p. 295). Y, por último, así es como describe el efecto de leer a Kafka por primera vez: "nunca más volví a dormir con la placidez de antes. El libro era *La metamorfosis* de Franz Kafka, en la falsa traducción de Borges publicada por la editorial Losada de Buenos Aires, que definió un camino nuevo para mi vida desde la primera línea, y que hoy es una de las divisas grandes de la literatura universal" (pp. 295-296). En todo caso, en estos breves fragmentos, este notable novelista evoca memorablemente la amplitud y la intensidad de la educación de un joven escritor en el oficio de escribir narrativa, iniciación que no habría sido posible sin la existencia de las traducciones literarias. Estos libros, y todos los otros libros que leyó, tuvieron un impacto definitorio sobre su formación como escritor y le permitieron leer como un aprendiz a autores que de hecho le sirvieron como mentores a larga distancia.

Alguien llamó alguna vez a Faulkner el escritor latinoamericano más conocido en inglés, descripción que tal vez sea más que una mera ingeniosidad. Parece haber heredado y después transferido al inglés el estilo

expansivo de Cervantes, que ha tenido una influencia tan profunda, tanto positiva como negativa, sobre todos los escritores de idioma español posteriores. Además, Cervantes creó la forma y el molde de la narrativa moderna, una transformación del género de fundamental importancia independientemente del idioma de la narrativa del escritor. El desarrollo de la novela en Europa, en especial en la Inglaterra del siglo XVIII y en la obra fundamental de Henry Fielding, surgió directamente del modelo de *Don Quijote*, que fue traducido casi de inmediato después de su publicación. La versión de Thomas Shelton, publicada en 1611, fue la primera traducción a cualquier idioma de la primera parte de la novela de Cervantes, que apareció en 1605. La especulación de que Shakespeare trató de escribir una obra basada en las aventuras de Cardenio, el protagonista de una de las narraciones intercaladas de la primera parte de *Don Quijote*, o que en realidad la escribió, aunque por desgracia se ha perdido, es especialmente intrigante debido a la presencia y al éxito de la traducción de Shelton en Inglaterra, que inició la prolongada y multifacética historia de la influencia de Cervantes en el crecimiento de la novela, en el modo en que los novelistas escriben y, por cierto, en el modo en que Faulkner escribió.

No existen dudas de que, a mediados del siglo XX, Faulkner fue el escritor de lengua inglesa más impor-

tante en América Latina. Su estilo sonoro, elocuente, barroco, con sus resonancias cervantinas, les resultaba familiar a los lectores de habla española, pero creo que aun más decisivo por su profunda importancia para el desarrollo de la novela latinoamericana, y sobre todo para el fenómeno literario denominado "el Boom", fue la visión mítica, megahistórica y multigeneracional de Faulkner acerca de la tierra y la gente que vivía en ella. No sólo García Márquez sino también Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y gran cantidad de otros novelistas latinoamericanos tienen una deuda importante con Faulkner (y por cierto con Cervantes). Nada de esta rica fertilización literaria cruzada podría haber ocurrido si Cervantes, Faulkner y tantos otros no se hubieran traducido.

Del mismo modo, es imposible concebir la novela contemporánea en inglés sin tomar en cuenta a García Márquez (por no mencionar a Jorge Luis Borges y a Julio Cortázar). La influencia de la escritura de García Márquez –supuestamente en traducción, así como la influencia de Faulkner en América Latina sin duda tuvo lugar, en su mayor parte, en su traducción al español– es evidente en una gama de escritores importantes como Toni Morrison, Salman Rushdie, Don de Lillo y Michael Chabon, por nombrar solo a unos pocos. Es algo maravilloso de contemplar: la libertad de García Márquez descubierta en Joyce, así como las

lecciones estructurales y técnicas que aprendió de él y de Faulkner, han sido pasadas a una generación más joven de escritores de narrativa en idioma inglés a través del impacto de la obra traducida del escritor colombiano. El proceso innovador de descubrimiento que ha permitido a escritores importantes flexionar los músculos de autor más allá de las limitaciones de un solo idioma y una sola tradición literaria no habría sido posible sin el acceso a libros traducidos. La traducción es, de hecho, una fuerza poderosa y penetrante, que amplía y profundiza la percepción del estilo, la técnica y la estructura de un escritor, al permitirle a él o a ella entrar en mundos literarios no necesariamente fundados en una tradición nacional o idiomática. Mucho más allá de las perniciosas ansiedades de la influencia, los escritores aprenden su oficio los unos de los otros, como lo hacen los pintores y los músicos. Los días de la formación directa como aprendices o pasantes han terminado, en su mayor parte, salvo desde luego en los entornos formales, académicos (programas de escritura creativa, talleres prácticos de arte o estudio de conservatorio, por ejemplo), pero los artistas pueden encontrar otro tipo de mentores. Cuantos más libros de más lugares están disponibles para los autores en ciernes, cuanto mayor es el flujo potencial de influencia creativa, tanto mayor será la chispa que encienda las imaginaciones literarias. La traducción

desempeña un papel inimitable y esencial en la expansión de los horizontes literarios a través de la fertilización multilingüe. Sin ella sería inconcebible una comunidad mundial de escritores.

Goethe creía que una literatura se agota a sí misma y sus recursos se ven menoscabados si se cierra a las influencias y a las contribuciones de otras literaturas. No sólo la literatura sino el propio idioma prosperan cuando hace conexiones con otros idiomas. La inyección lingüística de nuevos medios de expresión da lugar a una expansión del vocabulario, a una potencialidad evocativa y a la experimentación estructural. En otras palabras, la ampliación de horizontes que llega con la traducción no afecta solamente a los lectores, a los hablantes y a los escritores de un idioma, sino a la propia naturaleza del idioma mismo. Cuanto más abraza un idioma filtraciones y transfusiones de elementos nuevos y giros extranjeros en el fraseo, más grande, más enérgico y más flexible se vuelve como medio expresivo. Qué triste es contemplar los esfuerzos de gobiernos ignorantes y movimientos sociales excluyentes para primero inventar y después fomentar la "pureza" mítica de un idioma prohibiendo el uso de cualquier otro dentro de un territorio nacional. Con el tiempo, el idioma que desean preservar se gastaría, erosionaría y empobrecería por falta de acceso a los medios nuevos y poco familiares de expresión y co-

municación si no fuera por los brotes irresistibles e inevitables de corrientes interculturales y multilingüísticas a través del mundo.

En el centro de las discusiones sobre libros y literatura está el lector, figura a la que se alude con frecuencia con generalidades apresuradas, aunque en ese sentido no hay lector, sólo hay lectores, individuos que responden a un texto de maneras idiosincrásicas, excéntricas y del todo imprevisibles. En el mismo sentido, quizás deberíamos evitar este tipo de abstracción unitaria al referirnos en masa a escritores, traductores, editores y críticos, pero la tentación de hacerlo es difícil de resistir, sobre todo cuando participamos en discusiones generales sobre el estado contemporáneo del libro.

Para quienes tomamos la literatura muy en serio, elegir una obra de narrativa es el comienzo de una aventura comparable en excitación anticipada a lo que imagino que siente un atleta que hace el precalentamiento para una competencia, o el escalador que se prepara para ascender a una montaña: es el comienzo de un proceso cuyo resultado es desconocido, que promete el estremecimiento y la euforia del éxito pero con la misma facilidad puede terminar en amarga desilusión. Los lectores comprometidos advierten a cierta altura que es en la literatura donde hemos aprendido buena parte de lo poco que sabemos sobre vivir. Desde

luego aprendemos de la experiencia vital, pero la experiencia puede ser directa o indirecta, y el tipo de experiencia indirecta de mayor alcance y más profunda que conozco es la que encontramos en las obras de literatura. En la narrativa de idioma inglés, piensen en los modos de conducta oscuros y en las actitudes impredecibles contenidas en las sutiles revelaciones de Henry James o de Edith Wharton, las apabullantes apreciaciones de Philip Roth, la amargura de la pérdida en Ernest Hemingway, la sofisticación hastiada de Graham Greene, la experimentación y la aguda susceptibilidad de los personajes de James Joyce y Virginia Woolf. Después recuerden el asombro de lo totalmente extraño y nuevo que los invadió la primera vez que leyeron una novela de Fiodor Dostoievsky o tuvieron conciencia de la precisión extraordinaria de las observaciones de Gustave Flaubert, de la profundidad del sentido de la historia de Thomas Mann y su consideración no siempre amable de los individuos, la amenaza imaginativa del hiperrealismo de José Saramago, las calamidades penetrantes e irónicas de las crónicas de W. G. Sebald. Nunca he olvidado mi autodescubrimiento adolescente de los novelistas rusos y franceses del siglo XIX: el mundo pareció ampliarse, expandirse como un globo irrompible; se hizo más ancho y profundo mientras yo contemplaba a los personajes más diversos e impredecibles que cualquier cosa que hu-

biera imaginado por mí misma. Con seguridad, escritores como Stendhal y Balzac, Gogol y Tolstoi crearon galaxias enteras en sus escritos. Es impensable, casi insoportable, contemplar la posibilidad de verse privado de esos universos porque no se sabe francés o ruso lo suficiente como para leer esos libros.

Leer primero novelas en inglés y en traducción, y más tarde en español (y de vez en cuando en uno o dos idiomas románicos más), fue la manera en que confirmé para mí misma la realidad de lo imprevisible, la omnipresencia de lo inimaginable, la variedad imperante y la desemejanza que dominan los asuntos humanos, y después aprendí –o al menos estuve expuesta a– un puñado de modos profundamente importantes de enfrentar cambios fundamentales. Con el paso de los años, mientras he continuado explorando el mundo de la narrativa, el tipo de percepción que surge de la lectura y se alimenta de ella se expande hasta que desborda sobre la vida común y concreta. ¿Acaso no han pensado en más de una ocasión que, en una especie de presciencia autoral por parte de algunos escritores o como si se tratase de una creación borgeana de realidades ficticias dentro de los confines de una realidad física y concreta, ciertas escenas y conversaciones en la calle, en restaurantes o en trenes nos parecen venir directamente de las novelas de Turguenev o Kafka o Grass? ¿Y acaso no han advertido con un

sobresalto que cualquiera sea el modo en que se responde a esas situaciones es probable que también provenga de las mismas novelas?

Imaginen lo desprovistos que estaríamos si los únicos mundos ficticios que pudiéramos explorar, las únicas experiencias literarias indirectas que pudiéramos tener, fueran las escritas en idiomas que podemos leer con facilidad. La privación sería indescriptible. Dependiendo de tus destrezas lingüísticas, eso significaría que quizá nunca tendrías la oportunidad de leer a Homero o a Sófocles o a Safo, Catulo o Virgilio, Dante o Petrarca o Leopardi, Cervantes o Lope o Quevedo, Ronsard o Rabelais o Verlaine, Tolstoi o Chéjov, Goethe o Heine: incluso una lista rápida de escritores que inspiran respeto reverencial es prácticamente interminable, aunque para compilarla ni siquiera salí de Europa occidental o fui más allá del siglo XIX. Entonces traten de imaginar que no experimentan nunca ninguna literatura escrita en los incontables otros idiomas que pueden no conocer: en mi caso, éstos incluirían el polaco, el checo, el alemán, el húngaro, el búlgaro, el turco, el ruso, y todos los miles de idiomas del Medio Oriente, Asia y África. La mera idea crea una perspectiva intolerable, inconcebiblemente sombría.

Dejando de lado por un momento el estado nefasto del mundo editorial hoy o la tendencia lamentable de

demasiados editores a tratar a los traductores con displicencia o a desestimarlos como irrelevantes, el hecho es que muchos lectores tienden a dar tan por sentada la traducción que no sorprende que los traductores sean ignorados con tanta frecuencia. Parecemos ser una parte familiar del paisaje natural: tan comunes y habituales que corremos el riesgo de volvernos invisibles. Tal vez sea por esto que muchos departamentos universitarios de inglés a menudo declaran un monopolio sobre la enseñanza de lo que eligen denominar literatura mundial o humanidades, compilando listas de lecturas que incluyen una gran cantidad de obras traducidas. No puedo discrepar con la inclusión de traducciones en cualquier lista de lecturas; sin embargo, en el proceso los departamentos de idiomas extranjeros y sus profesores de literatura, los que tienen un conocimiento experto real de las obras estudiadas, son desdeñados con eficacia. Nunca he podido encontrar lógica o coherencia en eso. ¿Hay alguien en una comisión curricular en alguna parte que no conozca o no pueda distinguir la diferencia entre las obras en inglés y las obras traducidas? La mejor cara que puedo poner ante esto es que la desconexión irónica tal vez sea un rasgo académico.

Nuestro mundo de lectores dedicados depende de la disponibilidad de obras traducidas, clásicas y contem-

poráneas, aunque en las naciones de habla inglesa los mayores editores comerciales son extrañamente resistentes a publicarlas. Las tristes estadísticas indican que en los Estados Unidos y en Gran Bretaña, por ejemplo, sólo el dos o tres por ciento de los libros publicados cada año son traducciones literarias. Ésta no es la naturaleza universal de la traducción: en Europa occidental, en países como Francia o Alemania, Italia o España, y en América Latina, el porcentaje se sitúa entre el veinticinco y el cuarenta por ciento. No sé cómo explicar esto, pero la terquedad de la industria editorial en idioma inglés parece inconmovible e inmutable. A pesar de la importancia que las obras traducidas puedan tener para los lectores y los escritores, para la mayoría de los sellos ellas no son de interés imperioso. Con frecuencia, de hecho, las traducciones son desalentadas de modo activo. Pueden ser comercialmente exitosas (como en los Estados Unidos *El nombre de la rosa*, *Beowulfo*, *Don Quijote*, cualquier cosa de Roberto Bolaño), y aun así la mayoría de los editores estadounidenses e ingleses resisten la idea misma de la traducción y mantienen con persistencia la línea en contra de la presencia de demasiadas traducciones en sus catálogos. Hace algunos años, para mi más profunda consternación, un *editor* importante de un sello prestigioso me dijo que ni siquiera podía considerar aceptar otra traducción porque ya tenía dos en su catálogo.

Una explicación persistente para el fenómeno de la resistencia a la traducción –al menos, la que he oído con más frecuencia– es que los lectores de habla inglesa sienten rechazo por las traducciones (la presunta razón, dicho sea de paso, para la prolongada y siempre insensata reluctancia de los editores a poner el nombre del traductor, en tamaño legible, sobre la tapa de un libro que ha sido llevado a un segundo idioma). Éste es otro de esos dogmas editoriales presentados como verdad revelada, pero que realmente carece de sentido para mí. La industria editorial regida por el mercado parece estar atrapada en un acertijo tipo el-huevo-y-la-gallina: es una cantidad limitada de lectores el motivo por el que se publican tan pocas traducciones en el mundo anglófono, o esos lectores son limitados porque los editores de idioma inglés suministran a sus lectores tan pocas traducciones, sobre todo de obras de escritores más jóvenes en idiomas considerados exóticos (término aplicado a idiomas de cualquier parte que no sea Europa occidental). Estas estadísticas asombrosas sobre el porcentaje vergonzosamente bajo de traducciones en el mundo angloparlante representan o expresan un nuevo tipo de telón de acero que hemos construido alrededor de nosotros mismos, para nuestro perjuicio y el perjuicio de la literatura en general. Reconozco que la cantidad de lectores de literatura disminuye, y que los editores serios y dedicados enfrentan dificultades

reales para llevar buenos libros al mercado. A menudo parece, sin embargo, que las traducciones y las personas que las hacen pueden convertirse con demasiada facilidad en un blanco para una industria asediada, aunque ser injustos con los traductores e ignorar las traducciones no es modo de ayudar a resolver el grave problema de un público de lectores reducido.

Al parecer, a los reseñadores de libros la traducción les importa aun menos que a los editores. Admito tener una actitud un poco negativa hacia los reseñadores de libros. En cantidades abrumadoras tienden a no hablar de modo sustantivo sobre la traducción y sus practicantes, incluso cuando el libro que están reseñando es una obra traducida. Sus omisiones y distorsiones son extraordinarias, y por cierto tan obcecadas como la pretensión de los editores de que el nombre del traductor no sólo no tiene importancia sino que probablemente sea un impedimento serio para el éxito del libro. Una figura muy conocida del mundo literario, que reseñaba regularmente para un aclamado periódico, argumentó una vez que omitía hacer mención de la traducción en su texto sobre una novela traducida manifestando que, dado que no conocía el idioma del original, no había nada que pudiera decir sobre la versión traducida. Indirectamente, en realidad estaba diciendo que el propósito de cualquier análisis semejante en una reseña es

llevar a cabo un control de exactitud, lo que difícilmente sea el punto, dado que cualquier traductor competente ya habría hecho incontables controles de exactitud antes de que el libro llegara a las manos del público.

Sin embargo, a diferencia de muchas publicaciones que ni siquiera mencionan el nombre del traductor, algunas al parecer exigen que sus escritores indiquen en algún punto de la reseña que el libro en cuestión ha sido traducido de otro idioma, y, con algunas excepciones destacadas, esta onerosa necesidad es ejecutada con un único adverbio desdeñoso o poco informativo unido al verbo "traducido". Tal es el origen de ese perenne favorito: "hábilmente"; ahora bien, me pregunto si los reseñadores están en condiciones de hacer esa afirmación. Por lo común queda claro en la reseña que, como es el caso del escritor que mencioné en el párrafo anterior, la mayoría de ellos no leen el idioma original, y a veces incluso dudo de que hayan leído la traducción. Esta superficialidad mortal me lleva a preguntar: ¿"hábilmente" comparado con qué? Por un acto de prestidigitación que roza lo milagroso, sin embargo, a menudo analizan el estilo y el lenguaje del libro como si estuvieran analizando el lenguaje del escritor original, como si la obra del traductor –la obra que están reseñando– no fuera la conexión que les ha permitido leer el libro en primer término. Notable, ¿verdad? ¿Acaso creen que las traducciones consisten en un tipo mágico

de papel de calcar colocado sobre el texto original? ¿Están convencidos realmente de que la contribución del traductor es un ejercicio meramente mecánico de memoria sobre ese milagroso papel de calcar, como las maravillosas traducciones interlineales de los estudiantes de idioma de segundo año?

La idea de fidelidad se basa en que la obra traducida debe lograr el efecto del original y ello implica, por consiguiente, que la segunda versión de la obra debe acercarse lo máximo posible a la intención del primer escritor. La devoción de un buen traductor a esa meta es inquebrantable. Pero lo que nunca debería olvidarse o pasarse por alto es el hecho obvio de que lo que leemos en una traducción es la escritura del traductor. La inspiración es la obra original, por cierto, y los traductores literarios reflexivos se acercan a esa obra con gran deferencia y respeto, pero la ejecución del libro en otro idioma es la tarea del traductor, y esa obra debería ser juzgada y evaluada en sus propios términos. Aun así, la mayoría de los reseñadores no reconocen el hecho de la traducción salvo del modo más somero, y una mayoría significativa parece incapaz de arrojar luz sobre el valor de la traducción o sobre cómo refleja o ilumina el original.

Aun cuando sea poco realista desear que todo reseñador de una obra traducida sea al menos bilingüe, no

es irrazonable exigir un reconocimiento sustancial e inteligente de la realidad de la traducción. Por cierto no estoy lamentando el hecho de que la mayoría de los reseñadores no hagan comparaciones léxicas palabra por palabra para poder señalar cualquier error que pudiera haber cometido el traductor –una empresa inútil que no ilumina a nadie dado que el libro ya ha sido publicado y los errores no pueden ser rectificados hasta la próxima impresión–, pero sí lamento muy sinceramente que tan pocos de ellos hayan concebido un modo inteligente de reseñar tanto el original como su traducción dentro de las limitaciones de espacio impuestas por la publicación. Me parece que su incapacidad de hacerlo es un producto del diletantismo intransigente y del amateurismo tenaz, el amenazante monstruo de dos cabezas que corre sin freno a través del paisaje hostil poblado por quienes escriben reseñas.

Y así volvemos a la primera pregunta: ¿por qué la traducción importa, y para quién? Creo que importa por los mismos motivos y en el mismo sentido en que la literatura importa: porque es crucial para nuestro sentido de nosotros mismos como seres humanos. El impulso artístico y la necesidad del arte en nuestra especie no pueden ser negados. Ha estado con nosotros casi desde el comienzo de nuestra historia, y a pesar de los cambios profundos en nuestra cultura, costum-

bres y expectativas, sigue con nosotros en todo el mundo bajo una variedad de formas. Donde exista la literatura, existe la traducción. Como hermanas siamesas, son por completo inseparables y, a la larga, lo que le ocurre a una le ocurre a la otra. A pesar de todas las dificultades que las dos han enfrentado, a veces por separado, por lo común juntas, se necesitan y se alimentan entre sí, y su relación de largo plazo, a menudo problemática pero siempre iluminadora, seguramente seguirá tanto como las dos sigan vivas.

1
Autores, traductores y lectores hoy

> La traducción vista como una conversación –la conversación supone igualdad entre los hablantes– es claramente el idioma de los idiomas, el idioma que todos los idiomas deberían hablar.
> **Ngugi Wa Thiong-o**, director del Centro Internacional de Escritura y Traducción, Universidad de California, Irvine

El mar vasto, siempre en expansión, de la literatura contemporánea puede abrumar con facilidad a cualquier lector interesado en mantenerse al día de las nuevas obras y los nuevos escritores. En mi propio caso, y creo que esto se aplica también a mucha otra gente, no puedo encontrar la manera de leer todos los buenos libros que se publican cada año en un solo idioma. A pesar de nuestras mejores intenciones y de nuestros deseos más espléndidos, demasiados de esos libros pasan a nuestro lado mientras la pila de volú-

menes aún-por-leer se hace cada vez más alta, mientras nuestros ojos parecen moverse cada vez más lentos, y nuestras agendas saturadas se hacen cada vez más estrechas y más difíciles de manejar. Esta nefasta falta de tiempo es extrema y parece aumentar minuto a minuto, día a día. La próxima pregunta inevitable es, creo, tristemente obvia: ¿por qué aumentar el maremágnum de títulos indispensables, de alta prioridad, que nunca leeremos traduciendo aun más títulos indispensables, de alta prioridad, de otros idiomas? Nuestras estanterías de libros ya se doblan bajo el aplastante peso de obras importantes de escritura contemporánea. Narrativa, poesía, historia, biografía, filosofía, memoria: ¿cómo podemos encontrar el tiempo para leer siquiera una pequeña parte de las obras significativas publicadas en inglés cada año en los Estados Unidos y en Gran Bretaña?

Es obvio, desde luego, que a pesar de cierta teorización muy divertida sobre el tema del narrador y escritor satírico guatemalteco Augusto Monterroso en su muy breve "Cómo me deshice de quinientos libros", la cantidad no es, o por cierto no debería ser, crucial en esta discusión: la gente no lee libros por kilo, ni mantiene un registro de cuántos volúmenes tiene, ni hace que su inteligencia y su educación sean juzgadas, por ellos mismos o por otros, sobre la base de la cantidad de metros de estantes llenos de libros que cubren sus

paredes. Pero la realidad es vertiginosa: mantenerse al día con lo que se publica originalmente en inglés cada año significaría, como mínimo, que tendríamos que abandonar el empleo remunerado, no volver a ver nunca otra película u obra de teatro, no asistir nunca a otro concierto, y por cierto no volver a dar nunca otro paseo ni tener otra comida distendida con amigos. Y sin embargo también es cierto que la pregunta fundamentalmente juiciosa y lógica, junto con su respuesta implícita, de por qué tendríamos que molestarnos en traducir libros que bien pueden seguir sin ser abiertos por lectores que cada vez se ven más acuciados por el tiempo (por no mencionar a un público deprimentemente amplio que no tiene absolutamente ningún interés en leer para tener lo que algunas publicaciones denominan de modo irritante una "experiencia literaria") necesita ser contrarrestada con otra pregunta, aun más fundamental: ¿qué perdemos, histórica, potencialmente y, en realidad, como individuos y como sociedad, si de algún modo perdemos el acceso a la literatura traducida al reducir voluntariamente su presencia en nuestra comunidad o al observar pasiva y calladamente cómo su disponibilidad queda reducida para nosotros de modo drástico y arbitrario?

Para empezar a formular una respuesta, y para exponer el tema del modo más sucinto y menos dramático posible, es probable que la pregunta deba ser re-

formulada: ¿Qué sentido tiene traducir libros? ¿Por qué la traducción de literatura importa en absoluto, y a quiénes beneficia? ¿Cuál es el propósito de promover el arte de la traducción literaria con proyectos subsidiados, simposios, conferencias internacionales, series de conferencias, organizaciones y periódicos profesionales, premios y residencias universitarias? ¿Dónde está la ganancia cultural, el bien público? Tal vez podría hacerse la defensa de la traducción de obras clásicas de la literatura mundial (muy pocos, incluso entre los más cínicos y audaces, tendrían la temeridad de discutir el valor de leer a Homero o a Dante o a Shakespeare, sin que importe el propio idioma nativo, si uno no conoce el griego antiguo o el italiano medieval o el inglés isabelino), pero ya hemos planteado la cuestión de la superabundancia de libros nuevos por leer en un solo idioma. ¿No hay obras de narrativa, poesía y teatro contemporáneas más que suficientes para satisfacer las predilecciones literarias de cualquiera sin tener que aventurarnos en el terreno temible, reputadamente poco rentable, famosamente resistido por el lector y el editor, de la traducción?

Para los traductores, desde luego, nunca puede haber traducciones suficientes. Pero en una obra maestra de jugarreta intelectual, hay ciertos académicos de cuyos nombres, como lo expresó Cervantes con tanta belleza, no quiero acordarme, que creen en realidad

que las traducciones deberían ser prohibidas por completo en la currícula de cualquier universidad que se respete. O los atribulados estudiantes de literatura leen la obra en el idioma original, proclaman estos pedagogos, o no la leen en absoluto, al menos no en una clase de la universidad. Es una propuesta asombrosa, ¿verdad? Piensen en lo que significa realmente. Si, por ejemplo, no lees Ajmátova en ruso, Brecht en alemán, Montale en italiano, García Lorca en español, Valéry en francés, Kazantzakis en griego, Ibsen en noruego, Strindberg en sueco, Saramago en portugués, o Singer en yiddish, no deberían permitirte estudiar a estos autores en un curso formal de literatura del siglo xx, con crédito oficial, sobre todo si te has inscrito en una escuela de posgrado. Pasé buena parte de mi vida adulta enseñando, por lo común en departamentos de idiomas extranjeros, y aunque quería que todos estudiaran algunos idiomas aparte del propio, la idea de eliminar las traducciones por completo del curso universitario no se me ocurrió ni una sola vez. ¿Cómo podríamos seguir sin ellas? Lo que es más, ¿cómo podría yo seguir sin ellas, cuando hay tantos idiomas importantes en el mundo que no puedo leer y tantas obras valiosas de literatura que ignoraría por completo si no hubiesen sido traducidas al inglés?

Y sin embargo la pregunta irritante y desagradable persiste: realmente, ¿qué sentido tiene traducir obras

de literatura cuando ya tenemos un exceso enorme de libros en nuestro propio idioma y una cantidad de lectores en disminución? Supongamos que acotamos la investigación y consideramos sólo la traducción de narrativa. ¿Se simplifican las cosas y se vuelven más inteligibles si dejamos de lado las obras de teatro, la poesía, el cuento, los ensayos y todas las otras especies de la literatura, y tratamos de justificar y apoyar la traducción de novelas contemporáneas con la suposición de que esta restricción podría producir una cantidad más manejable de libros traducidos para los lectores infatigables de inglés? No, en absoluto. Incluso en esta esfera limitada, nadie puede leer cada novela publicada originalmente en inglés en un año, por no hablar de las traducidas. Aun cuando la cantidad de novelas llevadas al inglés cada año es lamentable, tremendamente escasa cuando se la compara con la cantidad de novelas traducidas que se producen en otros centros de publicación del mundo, la traducción de narrativa parece aumentar desmesuradamente la carga de volúmenes sin abrir que pesa sobre todo lector serio. Sin embargo, debe decirse que éste no es el tema que importa. Basarse en la cantidad en bruto de libros que como individuos podemos leer en un período de doce meses, o incluso en una vida, es un criterio profundamente superficial, e incluso trivial, para responder a la sombría pregunta que hemos planteado. Otras consi-

deraciones, con implicaciones más amplias, parecen mucho más relevantes.

Primero, está el asunto inquietante del crecimiento y la difusión en nuestro país de un provincianismo cada vez más intenso: el tipo de actitud que lleva a ciertas personas que deberían ser más sensatas a creer que su nación y su idioma están situados, por una especie de derecho divino, en el centro del universo. La consecuente autoimagen o autoconceptualización transforma a todos los demás por definición en bárbaros ignorantes cuyas culturas carecen de importancia y cuyos idiomas son insignificantes. Por cierto esto no es, como todos advertimos, un fenómeno exclusivamente moderno o que esté restringido a un idioma o a una nación en particular, pero nos centraremos en la situación que la mayoría de nosotros conoce mejor. En los Estados Unidos, algunos anglohablantes creen que su lengua nativa está santificada y que por lo tanto es espiritualmente superior a cualquier otra. Estoy segura de que muchos de ustedes han oído hablar, y algunos incluso pueden haberlos visto, de unos adhesivos en los autos con una leyenda muy popular en aquellas zonas de nuestro país donde la gente ha organizado cruzadas apasionadas contra cualquier tipo de bilingüismo, pero en especial el bilingüismo español-inglés, que proclama: "Si el inglés fue bueno para Jesús, es bueno para mí". Después de la primera

risita incrédula, esta exhibición pública de ignorancia que roza lo lunático me produce más de una lágrima de desesperación. Es seguro que Luis Rafael Sánchez, el novelista y dramaturgo puertorriqueño, tenía en mente algo parecido a esta locura chauvinista cuando, con su inimitable ironía, acuñó el término Nación Esencial del Universo como nombre alternativo para los Estados Unidos de América en su último libro, *Indiscreciones de un perro gringo*, las memorias ficticias de Buddy Clinton, lamentablemente muerto en 2002 por un automóvil en Chappaqua, Nueva York.

El alto grado de xenofobia proliferante en nuestro país puede explicar la renuencia que existe en los Estados Unidos a aceptar la traducción, pero en mi experiencia las editoriales inglesas exhiben la misma aversión, ejemplificada no sólo por una desconfianza profesional y profundamente arraigada hacia la traducción (el número de publicaciones de traducciones literarias es tan deplorablemente bajo en Gran Bretaña como en los Estados Unidos: alrededor del tres por ciento de todos los libros publicados en un año), sino también por su generalizada y prepotente tendencia a abrigar un desdén inconmovible e insular hacia el inglés de los Estados Unidos. He descubierto, para mi horror, que demasiados editores ingleses insisten en anglicanizar textos que han sido traducidos por aquellos de nosotros que, en su opinión, somos poco más

que semianalfabetos norteamericanos ex colonizados que nos jactamos de creer que el ladrido que hablamos y escribimos es realmente inglés. En mis vehementes objeciones a los cambios editoriales irracionales practicados por editores de Gran Bretaña, he dicho que, en el pasado, cuando leía libros de D. H. Lawrence, James Joyce, o Virginia Woolf, como norteamericana no esperaba que su idioma sonara exactamente como el de Ernest Hemingway, William Faulkner o John Steinbeck; que no quedaba irremediablemente desconcertada por las diferencias ortográficas ni desanimada o completamente confundida por las palabras poco familiares o los giros de las frases o las referencias léxicas por lo común aclaradas por el contexto; que cualquier cosa no aclarada por el contexto era bastante fácil buscarla en el diccionario. Mis argumentos no cambiaron a estos editores en absoluto, ni siquiera cuando apelé al sentimiento nacionalista y pregunté si ellos creían realmente que los lectores ingleses eran significativamente más ignorantes y menos sofisticados que los norteamericanos. Cuánto lamento ahora que sólo hace poco tiempo conocí la observación, hecha por William Carlos Williams, en su libro en folio de 1957 *Poems in Folio*:

> No hablo en inglés, sino en idioma norteamericano. No sé cómo escribir de otra manera, y me niego a aprender.

Qué feliz habría sido de haber podido utilizar la cita en un contraataque verbal directo. Sin embargo, por fin logré convencer al más razonable de los editores ingleses de que podían sentirse libres de modificar la ortografía en mis manuscritos para que estuvieran de acuerdo con el uso británico, pero que yo me reservaba absolutamente la última palabra en la aprobación en los cambios léxicos. Este acuerdo forma parte ahora de mi contrato para todo libro que yo traduzca y sea publicado al mismo tiempo en los Estados Unidos y en Gran Bretaña.

Por desgracia, este conflicto peculiar entre variantes nacionales –¿o continentales?– del mismo idioma no se limita al inglés. Es aleccionador e instructivo advertir que los escritores latinoamericanos han enfrentado demasiado a menudo un desdén prepotente comparable por su idioma americano por parte de los editores españoles. Un ejemplo notorio de este tipo de imperialismo editorial implica a Gabriel García Márquez. En *Vivir para contarla*, relata la siguiente anécdota sobre la publicación en España en 1962 de *La mala hora* (titulada originalmente *Este pueblo de mierda*):

> No conforme con peinar la gramática de los diálogos, el corrector se permitió entrar a mano armada en el estilo, y el libro quedó plagado de parches matritenses que no tenían nada que ver con el original. En consecuencia, no me quedó otro recurso que

> desautorizar la edición por considerarla adulterada, y recoger e incinerar los ejemplares que aún no se hubieran vendido. La respuesta de los responsables fue el silencio absoluto (p. 279).

¡Oh, qué familiar parece ese silencio altanero!

Una vez que volvió a traducir el libro a lo que él llama su dialecto caribeño, García Márquez envió el manuscrito corregido a un editor mexicano y publicó esa revisión como primera edición en 1966.

Es lamentable que muchos editores norteamericanos no se diferencien de sus colegas ingleses y peninsulares en el chauvinismo descarado y la ignorancia imperdonable y obstinada. No creo que nuestros sellos editoriales actúen del mismo modo y devuelvan la ofensa lingüística norteamericanizando los textos de los libros publicados primero en el Reino Unido o los de autores británicos, aunque se me ha señalado que en los Estados Unidos muchos libros son rechazados porque son "demasiado ingleses". Sin embargo, quizás hayan leído el número de enero-febrero de 2004 del *Atlantic Monthly* en el que Benjamin Schwarz, *editor* de las reseñas de libros, hizo una observación notable en una nota titulada "Por qué reseñamos los libros que reseñamos":

> Cuando evaluamos una obra narrativa tendemos a centrarnos en el estilo de la prosa. Obviamente, es

> mucho más difícil hacerlo cuando reseñamos literatura traducida, porque tanto el reseñador como el lector del libro se enfrentan, no a la escritura del autor, sino a la versión del traductor. Por lo tanto, publicamos menos textos sobre obras traducidas.

Se enviaron algunas respuestas indignadas a la revista, incluida la mía, pero por lo que sé no publicó ninguna. Me temo, sin embargo, que a nadie se le ocurrió preguntarle a Schwarz si creía realmente que el mejor modo de tratar nuestra notable escasez de vocabulario para reseñar o incluso referirse a obras traducidas era simplemente no hablar de ellas en absoluto. Uno de los estudiantes más brillantes en un seminario que di hace poco preguntó si en *El otoño del patriarca* estábamos leyendo a Rabassa o a García Márquez. Mi respuesta inicial, sin pensarla, fue "A Rabassa, desde luego", y un instante después, agregué, "y a García Márquez". La discusión siguiente acerca de lo difícil que es separar a los dos, y lo que significaba para nosotros como lectores, escritores y críticos hacer el intento, fue una de las más dinámicas y absorbentes que tuvimos ese semestre. Entre otras cosas, la discusión se centró directamente en cómo deberían ser reseñados los libros traducidos.

Un académico amigo que no es traductor sino crítico, editor y lector incansable me sugirió que la tra-

ducción bien puede ser un género completamente separado, independiente de la poesía, la narrativa o el teatro, y que es probable que el próximo gran impulso en los estudios literarios sea conceptualizar y formular el vocabulario crítico faltante. Es decir, es posible, por cierto, que las traducciones suelan ser pasadas por alto o incluso menospreciadas por reseñadores, críticos y editores simplemente porque no saben qué pensar de ellas, en teoría o en realidad. En el caso de que se crea que estoy exagerando la falta de un análisis racional y reflexivo acerca de las traducciones por motivos de interés corporativo o porque he tragado más de lo que me corresponde de uvas que estaban verdes como las de la zorra, citaré completo un párrafo de una reseña en una publicación inglesa de mayo de 2007 de mi traducción de *Son de Almendra*, de Mayra Montero:

> La historia de Montero fue escrita originalmente en español pero ha sido traducida por Edith Grossman para los lectores en inglés. Por fortuna la traducción no parece haber quitado nada del bello estilo en que el libro está escrito.

No hay indicios, desde luego, de que el autor o la autora de la reseña pueda leer español o que su juicio se base en una comparación razonada de las dos versiones de

la novela. Casi nunca la hay en las reseñas despectivas que he visto de obras traducidas: la mía, y también la de otros traductores. Una rara excepción a este tipo de reseñador desinformado es James Wood, que de modo coherente presta seria atención al auténtico valor de la traducción, poniendo en foco la cuestión de cómo son traducidos los libros reseñados y qué prioridades parecen guiar a los traductores en sus elecciones. Podemos encontrar un ejemplo de su enfoque sobre la traducción en el *New Yorker* del 26 de noviembre de 2007, un texto hermoso sobre la célebre traducción de *Guerra y paz* por Richard Pevear y Larissa Volokhonsky, publicada por Knopf. Citaré unas pocas frases de esta reseña para darles una idea de la perspicacia de Wood al analizar la obra, y la atención reflexiva al detalle relevante que revela una diferencia tan elocuente entre él y muchos otros reseñadores:

> Los traductores literarios tienden a dividirse entre lo que podría llamarse originalistas y activistas. Los primeros honran las sutilezas del texto original, y se esfuerzan por reproducirlas lo más precisamente posible en el idioma traducido; los segundos se preocupan menos por la precisión literal que por el atractivo musical que se ha trasladado a la nueva obra. Cualquier traductor decente tiene que ser un poco de ambos. [...] La traducción no es un traslado

de significado de un idioma a otro, escribe Pevear, sino un diálogo entre dos idiomas.

Soy una historiadora indiferente y peor teórica, en especial cuando se trata de estudios formales y teóricos sobre literatura y traducción, pero en ocasiones, cuando contemplo la sospecha y la resistencia del *establishment* editorial y sus satélites reseñadores hacia la traducción, me pregunto si junto a una falta de vocabulario crítico, la dificultad puede surgir, al menos en parte, de resabios no siempre útiles de una época anterior. Durante el período romántico prevaleció una glorificación sin precedentes del individualismo y de la creación individual, una celebración enfática del carácter único y de la originalidad, interpretados estrechamente, que aún imperan en el pensamiento actual. Queda perfectamente claro que por definición los traductores traducen obras escritas por otro. Es obvio que no somos los primeros creadores del texto, pero tengo la sensación de que en una época anterior de la historia de Occidente –durante el Renacimiento, digamos– nunca se le habría ocurrido a nadie manifestar desdén por el segundo escritor o sentir ninguna ambivalencia especial acerca del concepto de traducción, en particular cuando las obras habían sido traducidas de los idiomas clásicos y bíblicos.

En ese sentido, Robert Wechsler cita a Serge Gavronsky, el poeta y traductor del francés:

> Los lectores siempre quieren autenticidad –preocupación romántica que no existió antes del siglo XIX–. De algún modo creen que si alguien firma un texto, ese texto fue segregado por ese cuerpo. Cocteau tiene una imagen hermosa: dice, "Yo cago mis libros". De un modo maravilloso, eso es lo que los lectores desean. Quieren oler las heces de la autenticidad. Así que cuando un traductor se presenta, parece ser un intercesor... porque no lo escribió (p. 83).

Durante el Renacimiento, sin embargo, hubo una proliferación de obras trasladadas a las lenguas modernas europeas a partir del griego, el latín y el hebreo, y, como ya mencioné, la traducción es el hecho cultural ineludible que mejor describe en términos generales y abarcadores ese período histórico. Esto es lo que los traductores de la versión King James de la Biblia, publicada por primera vez en 1611, decían acerca de su obra. Me aventuraría a agregar que su opinión acerca de la traducción era común en la época:

> La traducción es lo que abrió la ventana para dejar entrar la luz; la que rompió la cáscara, para que podamos comer la almendra; la que apartó la cortina, para que podamos mirar el lugar más sagrado; la que quitó la tapa del pozo, para que podamos llegar al agua (citado en Wechsler, p. 11).

Y aunque Cervantes comparó leer una traducción con mirar un tapiz por el revés, no negó ni una vez el valor inherente de la empresa. Con ironía típica, de hecho, nos hace saber que toda la primera parte de *Don Quijote* ha sido traducida del árabe, pero después, con el tipo de mordacidad de doble filo que hace tan moderna su sensibilidad, Cervantes arroja dudas no sólo sobre la veracidad y la confiabilidad del traductor, sino que subraya además la probable mendacidad del autor original.

¿Puede ser que nuestro rechazo actual de la traducción surja de una desmesurada y equivocada admiración por los conceptos románticos de innovación y creatividad? ¿O la explicación real, esencial, yace en otra parte? Los factores que he mencionado brevemente (la ignorancia autocelebratoria del adhesivo en los automóviles, o la política editorial estrecha de miras de algunos editores ingleses importantes, o la ineptitud de la mayoría de los reseñadores de libros traducidos, o el provincianismo asombroso de una importante publicación periódica norteamericana), todo habla de un dogmatismo cultural y un aislacionismo lingüístico profundamente arraigados que pueden constituir el obstáculo principal para la traducción literaria en el mundo de habla inglesa. Me gustaría explorar más las ramificaciones sociales y las repercusiones políticas de esta nefasta posibilidad.

En su introducción a *Words Without Borders*, Andre Dubus III comenta la realidad flagrante de nuestro provincianismo norteamericano:

> Somos, desde luego, un país de inmigrantes. Venimos de las propias culturas que ya no parecemos conocer. Un reciente estudio de National Geographic puso a prueba a norteamericanos de entre 18 y 24 años, el 83 por ciento de los cuales no pudo encontrar Afganistán en un mapa. El 70 por ciento no pudo encontrar Israel ni Irán. Sólo el 37 por ciento pudo localizar Irak. Cuando se les preguntó cuál era la religión de la mayoría de la población india, casi la mitad contestó la mahometana en lugar de la hindú. Un 80 por ciento de los norteamericanos no tiene pasaporte, y figura esta estadística alarmante: [...] "el 50 por ciento de todos los libros traducidos actualmente que se publican en el mundo son traducidos del inglés, pero sólo el 6 por ciento son traducidos al inglés". Nuestro propio [ex] presidente se ha referido en público a Eslovaquia como "Eslovenia", ha llamado a los kosovares "kosovarianos", a los griegos "grecianos", y a los "timoreses orientales" "timorianos orientales". [...]
>
> Hay teorías acerca de cómo nos hemos vuelto tan ignorantes de otras culturas del mundo: la geografía y los idiomas extranjeros ya no se enseñan en las escuelas; las empresas de medios de los Estados Unidos

> han reducido la cobertura de noticias internacionales; estamos aislados entre dos océanos y tenemos vecinos amistosos al norte y al sur y podemos permitirnos el lujo de ser provincianos. [...] Las consecuencias son graves: nunca hemos sido menos aislacionistas en lo que respecta a la variedad de bienes y servicios que consumimos de todo el mundo, y nunca hemos sido más ignorantes de la gente que los produce. Esto es, si no otra cosa, territorio fértil para la incomprensión, el conflicto irresuelto, y sí, la guerra (pp. XI-XII).

El intercambio esencial y libre de ideas, percepciones e intuiciones literarias –una reciprocidad básica de pensamiento facilitada y aumentada por la traducción de obras de otras culturas– es un fenómeno decisivamente significativo, incluso definitorio. Creo razonable proponer que, en cualquier sociedad, podemos utilizar la amplia disponibilidad de traducciones, así como el libre acceso a ellas, como una señal clara y determinante de la libertad de comunicación vigorosa, sin censura, un tema que merece estar en el primer plano de nuestro pensamiento político. Es un parámetro convincente y original a tener en cuenta en nuestros esfuerzos continuos y cruciales para proteger la libertad.

Ya me he referido a la importancia esencial de la traducción literaria para el tipo de mundo civilizado que nos gustaría habitar, y traté brevemente el signifi-

cado profundo de un intercambio espontáneo y continuo entre los idiomas y las literaturas que expresan y contienen lo que Ngugi Wa Thiong-o, autor del epígrafe de este capítulo, llama su conversación y Richard Pevear su diálogo. A modo de contraste, es crucial para nosotros pensar con cuidado y claramente sobre la importancia y el peso que las dictaduras de todo el mundo le atribuyen al idioma: a cómo es usado, con qué fin y por quién. Los regímenes opresivos tienen una inclinación indiscutible a dominar, corromper y atrofiar el idioma. Los gobiernos despóticos están dispuestos a llegar a extremos fuera de lo común en sus esfuerzos oficiales, por lo general exitosos y trágicos, por controlar, restringir y reducir el acceso a la palabra hablada y escrita. Escritores encarcelados, libros prohibidos, medios censurados, restricción a las traducciones, incluso intentos repetidos de abolir los que son llamados idiomas "minoritarios" (consideren, como un ejemplo entre muchos, el intento de erradicar el catalán durante los largos años del régimen franquista en España): todos son indicios claros de que las tiranías toman el idioma, los libros y el acceso a la información y a las ideas muy en serio, mucho más en serio que las democracias. La horrenda visión de George Orwell en *1984* de la creación de la Neolengua y su consecuencia buscada –la perversión consciente de los procesos del pensamiento en aquellos que se ven expuestos al idioma empobrecido

y a la comunicación disminuida– no es, como hemos llegado a advertir, pura ficción distópica, sino un reflejo de las tendencias hacia la opresión, que ya existen en nuestro mundo golpeado por la historia, y hacia el sometimiento, que ignoramos a riesgo nuestro, y que en cambio deberíamos resistir donde y cuando aparecen.

Creo que la defensa y el fomento de la traducción literaria, en especial la traducción al inglés de autores jóvenes que escriben en los tan desdeñosamente llamados "idiomas exóticos", es –o debería ser– un elemento intrínseco de nuestro compromiso con la libre expresión y la libertad civil en este y en otros países. No creo que reconocer las interconexiones entre literatura y traducción, libertad y represión, lo estético y lo político, implique necesariamente una carga ideológica desmesurada sobre la creación de obras de arte, o una imposición de controles inaceptables. No estoy hablando de las lealtades, las intenciones o las ideas específicas de un escritor, sino de la voluntad de nuestra propia sociedad de abarcar –o al menos prestar oídos– a otras actitudes y perspectivas, otras maneras de mirar el mundo. Este tipo de acercamiento razonado a un amplio campo de opinión diversificada representa un modo de pensamiento que cada vez más parece una fantasía nostálgica o un sueño de un mundo feliz, pero creo que puede ser defendido, facilitado y aumentado a través del valor que adjudiquemos a la traducción.

Como ha dicho Ammiel Alcalay en su introducción a *Sarajevo Marlboro*, la recopilación de cuentos de Miljenko Jergović:

> Las rutas tortuosas recorridas por los textos literarios a través de diversas fronteras, controles y bloqueos debería eliminar al fin, de una vez por todas, la idea romántica de que esos textos se anuncian a sí mismos y llegan simplemente en virtud de sus cualidades inherentes como literatura. Nada podría estar más lejos de la verdad: como cualquier mercancía, los textos literarios obtienen el acceso a través de canales y surcos que están preparados por otros medios. La moda, los encuentros casuales, las circunstancias fortuitas, las funciones sustitutas, las alianzas políticas y los acontecimientos calamitosos como la guerra o el genocidio son catalizadores mucho más seguros y constantes que el juicio basado en la historia literaria o la importancia cultural real. Los textos que logran escurrirse a través de la vigilancia policial de nuestras fronteras monolingües aún suministran un mero saboreo –fragmentado, fuera de contexto– de lo que tales obras podrían representar en sus culturas (p. VII).

En otro lamento por nuestra tendencia a la estrechez de miras y el consiguiente aislamiento autoimpuesto,

Lorraine Adams, en un texto de *Book Review* del *New York Times*, menciona lo que denomina el "efecto burka": la escasez de literatura contemporánea de musulmanes que ha sido traducida al inglés y que por lo tanto es inhallable para muchos de nosotros en los Estados Unidos. Como dice Adams:

> La literatura traducida, sin importar su origen, tiene problemas en conseguir editoriales norteamericanas. Los idiomas del Islam, a diferencia de los idiomas europeos, sobre todo el francés y el español, no son hablados o leídos a menudo por los editores norteamericanos. "Cuando tienes una propuesta de libro, debes contar al menos con dos capítulos y una sinopsis en inglés", explicó Nahid Mozaffari, historiador iraní que compiló *Strange Times, My Dear*, una antología de 2005 de literatura iraní contemporánea del PEN. "Pero no hay dinero para pagar la traducción. En buena parte lo que pasa es [que] exiliados o académicos nostálgicos [...] hacen el capítulo y la sinopsis en su tiempo libre. No todos son buenos escritores, y una buena parte [de la literatura] ha sido liquidada por la mala traducción".

Las inferencias que pueden extraerse de este tipo de circunstancia son sumamente graves. El fenómeno significa que nos han negado –o decidimos negarnos

nosotros mismos– el acceso a los escritos de una porción del mundo grande y significativa, incluidos movimientos o sociedades que asoman sobre nuestro horizonte nacional con implicaciones políticas potencialmente terribles y hechas aun más amenazantes por nuestra falta general de familiaridad con ellas. Las ilusiones tienen poco efecto sobre la realidad. El hecho de que insistamos tozuda y voluntariamente en seguir ignorantes de cierta cultura y su literatura no hace que esa civilización deje de existir.

Sin embargo, en otros tiempos el idioma inglés tenía los brazos abiertos para abrazar a otras naciones e idiomas, y en términos de léxico seguimos teniendo fronteras extremadamente porosas: incorporamos y damos la bienvenida a vocablos de todo el mundo. He oído explicar este fenómeno como el resultado de que Inglaterra nunca ha tenido una academia de la lengua que restrinja y censure la presencia de elementos extranjeros y mantenga a cualquier costo la supuesta "pureza" de la lengua madre. El tema es un capítulo interesante en la historia de Europa, pero sea cual fuere la etiología de la apertura lingüística del inglés, la consecuencia clara es esta absoluta vibración y flexibilidad del idioma y su léxico enorme, en constante expansión, maravillosamente contaminado, completamente impuro. Un ejemplo de esta aceptación, ingestión y domesticación de lo extranjero y extraño fue descrito en

una entrevista del 8 de noviembre de 2007 a Daniel Cassidy, autor de *How the Irish Invented Slang*. La cantidad de *slang* que se ha abierto camino en el inglés estadounidense por obra de los inmigrantes irlandeses de habla gaélica en Nueva York es extraordinaria. Una lista recortada de vocablos con raíz en el gaélico –"un idioma de cuarto trasero, susurrado en cocinas y hablado en las tabernas", según Cassidy– incluye las palabras *doozy, hokum, jerk, punk, grifter, helter-skelter, slob, slum* y *knack*. Incluso ciertas frases como *"gee whiz", "holy cow" y "holy mackerel"* son, sostiene Cassidy, versiones anglicanizadas del irlandés; me impresionó en particular "*Say uncle!*", cuyo origen Cassidy rastrea hasta el gaélico *anacal*, que se traduce al inglés como "*mercy*" [piedad].

En la introducción examiné una buena cantidad de razones para fomentar y promover la traducción de otras literaturas al inglés. Espero que ahora el beneficio para nosotros como lectores sea evidente. La importancia para los traductores es manifiesta. Para los escritores contemporáneos, los efectos y las ventajas positivos son enormes. Para empezar, existe el deseo arraigado de los autores de llegar a la mayor cantidad de lectores posible, y es claro que el público del escritor se amplía cuando el libro es traducido y cada vez más personas pueden leerlo. El mercado de lengua

inglesa no sólo es inmenso sino, como lo señalé antes, está además ubicado por lo general en zonas donde la población tiende a ser instruida y lo bastante próspera como para comprar libros. Ya he aludido a la importancia de que una obra sea traducida al inglés antes de que su autor sea considerado candidato al Premio Nobel, dado que se sostiene, tal vez con razón, que el inglés es el único idioma que leen todos los jueces. Al mismo tiempo, sin embargo, Horace Engdahl, el secretario permanente de la Academia Sueca, en una declaración a la prensa ampliamente difundida en octubre de 2008, dijo: "Europa sigue siendo el centro del mundo literario. [...] Los Estados Unidos están demasiado aislados, demasiado cerrados. No traducen lo suficiente y no participan realmente en el gran diálogo de la literatura".

Otra realidad destacada que afecta profundamente a los escritores es la necesidad de que los libros sean traducidos al inglés para ser llevados a otros idiomas no europeos, porque el inglés a menudo sirve de puente lingüístico para la traducción a una cantidad de idiomas. La traducción de textos escritos originalmente en otros idiomas occidentales para el enorme mercado potencial representado por los chinos, por ejemplo, a menudo requiere una primera versión al inglés. Debido a que, al menos hasta hace poco tiempo, muchos más traductores del chino trabajaban a partir del inglés que

del español, una cantidad considerable de versiones al idioma chino de obras literarias latinoamericanas se han basado en realidad en las traducciones al inglés. Hace algunos años, el francés era el idioma que hacía de intermediario, y muchas versiones al español de libros rusos tenían su origen en realidad en traducciones de esos textos al francés. De igual importancia es el posible traslado del libro a otros medios, como el cine o la televisión. Cineastas y productores de televisión importantes cuyas obras se distribuyen mundialmente están capacitados para leer en inglés.

En suma, parece haber una evidencia abrumadora en el sentido de que si alguien desea ganarse la vida como escritor, sus obras deben ser traducidas al inglés sin importar su idioma nativo. Por ello es posible afirmar que la actual renuencia de las editoriales de idioma inglés a publicar traducciones tiene un impacto funesto sobre los escritores de todo el mundo, especialmente sobre los más jóvenes. Y más allá de lo ingenua que pueda parecer, independientemente de cuál sea el tamaño del conglomerado internacional que las posea, creo que las casas editoriales de los Estados Unidos y del Reino Unido tienen la responsabilidad ética y cultural de fomentar la literatura traducida. No espero que esto ocurra con algún alcance significativo en el corto plazo, pero es una meta que vale la pena apoyar, y muy de vez en cuando, para emplear el lenguaje de una época

pasada, la conciencia de otro editor puede ser activada de hecho, permitiéndole a él o a ella sumarse a la pequeña banda de almas valientes, comprometidas en la tarea de promover la literatura traducida.

Bien puede ocurrir que en el mejor de los mundos posibles –aquel que precede a nuestro desmedido orgullo babélico– todos los seres humanos fueran capaces de comunicarse entre sí, con lo cual la función de los traductores sería literalmente impensable. Pero estamos en un mundo en el que los idiomas, más allá de que algunos estén en extinción, siguen sumando varios miles, un mundo donde tanto el aislacionismo como el nacionalismo desenfrenado están en aumento y en que los países han empezado a alzar muros, tanto reales como metafóricos, a su alrededor. No creo exagerar la cuestión si digo que la traducción puede ser, tanto para los lectores como para los escritores, una de las vías hacia la posibilidad de la comprensión mutua, superando el parloteo amenazante de idiomas incomprensibles y fronteras cerradas. No es una posibilidad a la que podamos darle la espalda y sentirnos seguros.

2
Traducir a Cervantes

> Es imposible decir algo exactamente como era, porque lo que dices nunca puede ser exacto, siempre tienes que dejar algo afuera, hay demasiadas partes, lados, corrientes cruzadas, matices; demasiados gestos, que podrían significar esto o aquello, demasiadas formas que nunca pueden describirse a fondo, demasiados sabores, en el aire o en la lengua, colores a medias, demasiados.
> **Margaret Atwood**, *El cuento de la doncella*

La traducción es un oficio extraño, apreciado por lo general por los escritores (con unas pocas excepciones flagrantes (como Milan Kundera, cuyo ataque a su traductor al francés fue tan virulento que alcanzó una especie de agria notoriedad), subvalorado por los editores (los honorarios de los traductores tienden a ser tan bajos que por lo general los agentes no están interesados en representarlos), trivializado por el mundo académico (sigue habiendo comisiones de promoción

y puestos que no consideran las traducciones como publicaciones serias) y prácticamente ignorado por los reseñadores (asombrosamente, aún es posible encontrar reseñas que ni siquiera mencionan el nombre del traductor, por no hablar de discutir la calidad de la traducción). Es una ocupación que para muchos críticos es, en el mejor de los casos, imposible, y en el peor una traición, y en promedio no mucho más que el resultado acumulado de una familiaridad diligente, incluso esclavizante, con los diccionarios, aunque llevar un texto a otro idioma tiene una historia prolongada y gloriosa. Puede jactarse de practicantes ilustres que van desde san Jerónimo a los traductores de la corte del rey Jacobo, a Charles Baudelaire y a Ezra Pound, y, como ya se señaló, es innegablemente una de las características que definen al Renacimiento europeo. Como nos cuenta Robert Wechsler en *Performing Without a Stage*:

> Los traductores podían ser mucho más claramente artistas en una época en que su papel era el mismo que el del autor: entretener, expresar, ampliar su arte y su lenguaje. La traducción en la Europa del Renacimiento no era un paliativo de la enfermedad de la lengua única, como lo es hoy; era una parte de la literatura, una parte del paso de las tradiciones y las creaciones literarias de un idioma a otro, y una parte de la creación a menudo consciente de idiomas mo-

> dernos vernáculos, que fue central para la causa de la Reforma, religiosamente y políticamente (p. 69).

Pero todos ustedes han oído la definición burlona, y tal vez la hayan repetido una o dos veces: se dice que Robert Frost definió la poesía como lo que se pierde en la traducción, observación tan devastadora –y, según creo, tan falsa– como la atronadora acusación italiana, vuelta respetable por la antigüedad pero por ningún otro motivo en el que pueda pensar, de que todos los traductores son traidores (*traduttore è traditore*).

Si uno niega la proposición según la cual los traductores profesionales son aguda e incurablemente patológicos, la pregunta obvia es por qué cualquier persona sensata participaría en una actividad tan calumniada que a menudo es pasada por alto como un trabajo rutinario de baja categoría o vilipendiada como cercana a lo criminal. Por cierto, para la mayoría de nosotros que lo hacemos, ni la fama ni la fortuna son una motivación seria para un emprendimiento tan mal pagado y poco loado. Algo jubiloso y notable e intrínsecamente valioso en el trabajo debe impulsarnos a emprenderlo, porque no puedo pensar en otra profesión cuyos practicantes se encuentren desafiados sin cesar a probar al mundo que lo que hacemos es decente, honorable y, por encima de todo, posible. Una y otra vez, en conferencias y entrevistas, nos vemos obligados a insistir en

lo que es denominado de modo espantoso la "traducibilidad" de la literatura, llamados a reafirmar la posibilidad y el valor de la traducción, desafiados a defender nuestra misma presencia como la voz intermediaria entre el primer autor y los lectores de la segunda versión de la obra: es decir, la traducción. Como dijo una vez Clifford Landers, de la Asociación de Traductores de los Estados Unidos, muchos reseñadores escriben como si el texto inglés de algún modo hubiera saltado a la existencia de manera independiente. Lo que estos mismos reseñadores hacen sería inicuo si no tuviera su propio tipo de humor lunático: les encanta citar del texto traducido para alabar el estilo del autor sin mencionar ni una vez el hecho de que lo que están citando es la escritura del traductor: a menos, desde luego, que no les guste el libro o el estilo del autor, y entonces la culpa cae de lleno sobre los hombros del traductor.

Como manifesté previamente, "tersa" (o su compañera "hábil") es probablemente la alabanza más alta que la mayoría de las traducciones pueden recibir de la mayoría de los críticos, que son mezquinos con los adjetivos –o con las palabras de cualquier tipo, si vamos al caso– cuando se trata de describir la obra de un traductor. Permítanme darles una traducción mordaz de la maldición oculta en esa débil alabanza: *hábil* es valorada porque es una palabra corta que ocupa muy poco lugar cuando el espacio es muy valioso; *tersa*,

creo, se refiere en realidad al estado de invisibilidad apropiadamente humilde y escarmentado en el que un traductor por suerte elige desaparecer; "por suerte", porque aunque se admite de mala gana que la traducción es una necesidad desdichada y lamentable, que incluso puede ser crucial para la transmisión y la comunicación de cultura (por desgracia, ni siquiera los estudiantes más dotados y excepcionales de idiomas pueden leer todo idioma escrito que haya existido en el mundo), se espera que los traductores se autodestruyan como si fueran responsables en persona de la torre que provocó la confusión de las lenguas en nuestra especie. Uno siempre debe tomar en serio la obra, nunca a sí mismo, pero ese tipo de humildad huele a un Uriah Heep* superficialmente servil que insiste demasiado a menudo en el servilismo sin pretensiones de su carácter mientras se frota las manos, se encoge de hombros y formula sus planes taimados, criminales.

¿Cómo vamos a hablar, entonces, con inteligencia, penetración y discernimiento de la traducción y de sus practicantes?

En un ensayo titulado "Miseria y esplendor de la traducción" el filósofo español José Ortega y Gasset llamó a la traducción una empresa utópica, pero, dijo, también lo es cualquier emprendimiento humano,

* Personaje de *David Copperfield*, de Charles Dickens. [N. del T.]

incluido el esfuerzo por comunicarse con otro ser humano en el mismo idioma. Según Ortega, sin embargo, el hecho de que sean utópicos y tal vez nunca se realicen plenamente no disminuye el valor luminoso de nuestros intentos por traducir o comunicar: "los quehaceres humanos son irrealizables. El destino –el privilegio y el honor– del hombre es no lograr nunca lo que se propone y ser pura pretensión, viviente utopía. Parte siempre hacia el fracaso y antes de entrar en la pelea lleva ya herida la sien" (p. 299). En la traducción, el ideal continuo, absolutamente utópico, es la fidelidad. Pero la fidelidad nunca debería confundirse con la literalidad. El literalismo es un concepto torpe, poco útil, que desvía y simplifica demasiado la complicada relación entre una traducción y un original.

Los idiomas que hablamos y escribimos son demasiado desgarbados y demasiado revoltosos como para ser contenidos con éxito. A pesar de los mejores esfuerzos de entidades prescriptivas que van desde los profesores de redacción que insisten en el estilo adecuado, la buena gramática y la puntuación correcta, hasta el gobierno francés, que intenta con decisión controlar y en última instancia reducir las palabras y las frases importadas en el idioma nacional, los idiomas vivientes no podrán ser regulados. Desbordan incluso a los diccionarios más modernos y supuestamente completos, que en el momento de su publicación por lo común

ya están veinte años desfasados; desdeñan la restricción y la corrección y la imposición de usos apropiados o de buen gusto, y se deleitan con el *slang* local, el significado ambiguo y la variación a la moda. Como adolescentes hoscos, empujan los límites impuestos por un mundo académico o sociopolítico que ellos nunca hicieron, y están en un estado de rebelión permanente. Son claramente más que acumulaciones de vocablos independientes, formulaciones adecuadas o sintaxis aceptable, y el impacto de sus palabras es variable, multifacético, y resuena con connotaciones innumerables que van mucho más allá de las definiciones primera, o incluso cuarta o quinta del diccionario.

Un solo idioma, entonces, es resbaladizo, paradójico, ambivalente, explosivo. Cuando uno trata de captarlo lo suficiente como para crear una traducción, la complejidad bizantina de la empresa se ve aumentada e intensificada a un grado alarmante, casi esquizofrénico, porque el segundo idioma es tan elusivo, tan dinámico y tan recalcitrante como el primero. La experiencia de zambullirse en la vorágine de significado e intención que gira y hierve entre ellos mientras tratamos de transferir sentido entre dos idiomas, oír los efectos, los ritmos, el ingenio de los dos al mismo tiempo, puede rozar lo alucinatorio.

Los idiomas, incluso los primos hermanos como el español y el italiano, arrastran historias inmensas e in-

dividuales tras ellos, y con todos sus agregados volátiles de tradición, cultura y formas y niveles de discurso, no hay dos que alguna vez encajen a la perfección u ocupen el mismo espacio al mismo tiempo. Pueden ser vinculados por la traducción, como una fotografía puede vincular el movimiento y la inmovilidad, pero es ingenuo suponer que la traducción, o la fotografía si vamos al caso, son artes representativas o imitativas en cualquier sentido estrecho del término. La fidelidad es el propósito noble, el ideal utópico del traductor literario, pero insisto: la fidelidad tiene poco que ver con lo que se llama significado literal. Si lo tuviera, el único criterio relevante para juzgar nuestro trabajo sería una comparación de uno-por-uno mecánica e ingenua de elementos individuales a través de dos sistemas idiomáticos dispares. Este tipo de comparación robótica existe por cierto y se la burla desdeñosamente como "traductorés", la invención malnacida, infiel y a menudo impensadamente cómica que sólo existe en la mente de un traductor fracasado y que no tiene ninguna realidad en ningún universo idiomático. Una descripción maravillosa de este idioma deforme puede encontrarse en uno de mis chistes gráficos favoritos, en el que un traductor desconcertado le pregunta a un autor contrariado: "¿Usted no estando feliz con mí como traductor de los libros de usted?".

Si la tarea de los traductores no es hacer coincidir una serie de elementos individuales y simplemente

llevar palabras de un idioma a otro, usando aquel legendario papel de calcar lingüístico, entonces ¿qué traducen los traductores, y a qué son fieles exactamente? Antes de continuar, quiero subrayar un punto evidente por sí mismo: por supuesto que los traductores exploran el diccionario, de hecho muchos diccionarios, y hurgan con diligencia, a veces frenéticamente, a través de diccionarios de ideas afines y enciclopedias, y también en libros de historia, en busca de definiciones y significados. Pero este tipo de búsqueda e investigación léxica, acompañada por muchas consultas con amigos de paciencia infinita que son hablantes nativos del primer idioma, y preferentemente de la misma región del primer autor, es una actividad preliminar con el borrador en bruto, el paso inicial en una larga serie de revisiones. Completar esta etapa preliminar es por cierto una señal de competencia básica, pero no es central para los propósitos más importantes y desafiantes de la traducción.

Lo que voy a decir ahora contradice directamente las teorías literalistas de Vladimir Nabokov acerca de lo que debería ser una buena traducción, concretadas en su versión en inglés prácticamente ilegible de *Eugenio Oneguin* (pp. 127-143). Creo que Nabokov era un novelista brillante pero un pésimo traductor: su idea de las correspondencias literales entre idiomas –una postura sorprendentemente pedante para un escritor

tan enérgico, consumado e intrépido– me parece algo que se podría encontrar bajando por el agujero de una conejera o al otro lado del espejo. Sólo se necesita considerar la apertura plomiza de su versión de la novela en verso que es un monumento de la literatura rusa:

> My uncle has most honest principles:
> when taken ill in earnest,
> he has made one respect him
> and nothing better could invent.
> To others his example is a lesson;
> but, good God, what a bore
> to sit by a sick man both day and night,
> without moving a step away!*

En mi opinión, un traductor no debe ser fiel a la paridad léxica sino al contexto: las implicaciones y los ecos del tono, la intención y el nivel del discurso del primer autor. Las buenas traducciones son buenas porque son fieles a la importancia del contexto, y no necesariamente a las palabras o a la sintaxis, que son peculiares de los idiomas específicos. Todo esfuerzo por replicar de algún

* Mi tío tiene principios muy honestos:/ cuando está enfermo en serio,/ ha hecho que uno lo respete/ y nada mejor podría inventar./ Para otros su ejemplo es una lección; / pero, por Dios, ¡qué aburrido es/ sentarse junto a un enfermo día y noche,/ sin apartarse un solo paso!

modo el original rara vez logra trasladarlas directamente, y por lo general termina dando lugar a equívocos y confusiones. Ésta es la trampa literalista, porque las palabras no *significan* aisladas. Las palabras *significan* como partes indispensables de un todo contextual que incluye el tono y el impacto emocional, los antecedentes literarios, la aureola connotativa y también las denotaciones de cada afirmación. Creo –si no lo hiciera, no podría hacer el trabajo– que el sentido de un pasaje casi siempre puede ser traducido fielmente a un segundo idioma, pero sus palabras, tomadas como entidades separadas, casi nunca pueden serlo. Los traductores traducen contexto. Usamos la analogía para recrear el significado, buscando en el segundo idioma el fraseo y el estilo que *significa* del mismo modo y *suena* del mismo modo para el lector de ese segundo idioma. Y esto exige toda nuestra sensibilidad así como ser todo lo perceptivo que sea posible respecto del funcionamiento y los matices del idioma al que traducimos.

Para equilibrar la clara presunción de mis críticas a las teorías de la traducción de Nabokov, me gustaría citar a John Dryden. En el prefacio a su traducción de las *Epístolas* de Ovidio, publicada en 1680, Dryden llamó "servil" a la traducción literal y después, en su conclusión, articuló, en un idioma de perfecta elocuencia, su enfoque sorprendentemente moderno del tema de las obligaciones del traductor:

> Un traductor que escribiera con algo de fuerza o espíritu sobre un original nunca debe demorarse en las palabras de su autor. Debería poseer por entero y comprender a la perfección el genio y el sentido de su autor, la naturaleza del tema y los términos del arte o el tema tratados. Y después se expresará él mismo tan justamente, y con tanta vida, como si él mismo escribiera un original: mientras que quien copia palabra por palabra pierde todo el espíritu en la tediosa transfusión (p. 31).

Hace cierto tiempo, cuando Gregory Rabassa estaba traduciendo *Cien años de soledad*, de García Márquez, un entrevistador excepcionalmente poco inteligente le preguntó si conocía lo suficiente el español como para traducir la novela. La gloriosa respuesta de Rabassa fue que ésta era por cierto la pregunta equivocada. La pregunta real, dijo, era si conocía el inglés lo suficiente como para hacerle justicia a aquel libro extraordinario. No estoy segura de cómo contestó el ignorante entrevistador: es de esperar que con un silencio aturdido.

Según Ben Belitt, el importante traductor y poeta Jorge Luis Borges tenía algunas ideas sumamente personales y muy excéntricas sobre cómo debería él ser traducido al inglés, el idioma nativo de su abuela. Según se cita en el libro de Wechsler, Belitt cuenta:

> Si Borges se hubiera salido con la suya –y por lo general lo hacía– todas las palabras polisílabas tendrían que haber sido reemplazadas [en la traducción inglesa] por monosílabos. [...] La gente preocupada por la legitimidad de lo literal bien podría escandalizarse por su manía de deshispanización. "Simplifíquenme. Modifíquenme. Vuélvanme escueto. Mi idioma a menudo me avergüenza. Es demasiado joven, demasiado latino. [...] Quiero el poder de Cynewulf, de Beowulf, de Bede. Háganme macho y gaucho y flaco" (p. 101).

Borges también le dijo a su traductor que no escribiera lo que él dijo sino lo que quería decir. ¿Cómo puede un traductor lograr alguna vez lo que Borges pedía? ¿No es ése el terreno de los mediums dotados o de los críticos literarios? Sí en ambos casos, pero me encargaré sólo del segundo grupo.

A esta altura es un lugar común, al menos en los círculos de traducción, afirmar que el traductor es el lector y crítico más penetrante que una obra puede tener. La naturaleza misma de lo que hacemos requiere ese tipo de participación profunda en el texto. Nuestros esfuerzos por traducir tanto la denotación como la connotación, por transferir el significado tanto como el contexto, significa que debemos comprometernos en una exploración textual amplia y poner en juego

todo lo que sabemos, sentimos e intuimos sobre los dos idiomas y sus literaturas. Traducir por analogía significa que debemos investigar en capas de propósitos e implicaciones, pesar y considerar cada elemento dentro de su medio literario y su entorno estilístico, después hacer el gran salto de fe hacia la reescritura inventiva tanto del texto como del contexto en términos extranjeros. Y este tipo de lectura crítica ceñida es puro placer para las adictas desvergonzadas a la literatura como yo, que creen que la suma de una excelente pieza de escritura es más que sus partes y más amplia que las palabras individuales que la constituyen. He pasado gran parte de mi vida profesional, por no mencionar todos aquellos años en la escuela de posgrado, entregada a la proposición dual de que en literatura, como en otras formas de la expresión artística, algo más acecha tras la mera superficie, y que mi propósito y mi rol en la vida era tratar de descubrirlo e interpretarlo, aun cuando la tarea resultara ser utópica en el sentido sugerido por Ortega y Gasset. Creo que este tipo de anhelo de develar los misterios estéticos está en el corazón del estudio de la literatura. Por cierto, es la esencia de la interpretación, de la exégesis, de la crítica y de la traducción.

Sin embargo, ahora me siento obligada a confesar que sigo desconcertada por el proceso de tratar con el mismo texto en dos idiomas, y he buscado en vano un modo

de expresar la relación desconcertante entre traducción y original, una conexión paradójica que probablemente pueda ser evocada sólo de manera metafórica. La pregunta que acecha en los rincones de mi mente mientras trabajo y reviso y mascullo maldiciones ante cualquier tonto que cree que la segunda versión de un texto no es un original, además, es ésta: ¿qué estoy escribiendo exactamente cuando escribo una traducción? ¿Es una imitación, un reflejo, una transposición, o algo totalmente distinto? ¿En qué idioma existe realmente el texto, y cuál es mi conexión con él? No pretendo sugerir que una traducción es creada sin referencia a un original –que no es realmente una versión de otro texto–, pero me parece claro que una obra traducida tiene una existencia separada y distinta del primer texto, aunque sólo sea porque está escrita en otro idioma.

No tengo una solución magnífica y reveladora al rompecabezas, aunque ensayos como éste hacen un intento por resolver el enigma, pero creo que los autores deben hacerse la misma pregunta que es tan difícil de articular, deben verse a sí mismos como transmisores en vez de como creadores de textos. La figura de la musa como una presencia inspiradora es ubicua y universal, y da testimonio de la verdad de la metáfora. Me he preguntado a menudo por qué algo tan profundamente personal como crear literatura debía ser visto tan a menudo como algo en última instancia inspirado por un "otro",

una figura externa, tal vez un "original", y me ha intrigado la idea de que el idioma literario pueda ser, de hecho, una forma de traducción. Y aquí me refiero a la traducción no como el fatigoso trabajo del mundo editorial, sino como un puente viviente entre dos reinos de discurso, dos reinos de experiencia y dos grupos de lectores.

Octavio Paz, el escritor mexicano que obtuvo el Premio Nobel, comienza su ensayo "Traducción: Literatura y literalidad" con la frase: "Aprender a hablar es aprender a traducir" (p. 57). Sostiene que los niños traducen lo desconocido en un lenguaje que lentamente se les vuelve familiar, y que todos nosotros estamos continuamente comprometidos en la traducción de pensamientos en lenguaje. Después desarrolla una idea aun más sugestiva: ningún texto escrito o hablado es "original" en absoluto, dado que el lenguaje, aunque pueda ser cualquier otra cosa, es una traducción del mundo no verbal, y cada signo lingüístico y cada frase traduce otro signo y otra frase. Y esto significa, en un sentido absolutamente utópico, que el más humano de los fenómenos –la adquisición y el uso del lenguaje– es, según Paz, en realidad un proceso continuo e infinito de traducción; y, por extensión, el uso más creativo del lenguaje –es decir, la literatura– es también un proceso de traducción: no la transmutación del texto en otro idioma, sino la transformación y la concreción del

contenido de la imaginación del escritor en un artefacto literario. Como han sugerido muchos observadores, incluidos John Felstiner e Yves Bonnefoy, el traductor que se esfuerza por recrear las palabras de un escritor con las palabras de un idioma extranjero de hecho continúa la lucha original del escritor por trasladar las realidades no verbales al lenguaje. En pocas palabras, a medida que pasan de las elaboraciones de la imaginación a la palabra escrita, los autores participan en un proceso paralelo a lo que los traductores hacen cuando pasan de un idioma a otro.

Si escribir literatura es una transferencia o transcripción de la experiencia interna y los estados imaginativos al mundo externo, entonces incluso cuando los autores y los lectores hablan el mismo idioma, los escritores se ven obligados a traducir, a participar en el esfuerzo inmenso y utópico de transformar las imágenes y las ideas que fluyen a través de sus espacios más íntimos en términos materiales y legibles, a los que los lectores tienen acceso. Y si esto es así, las dudas y las preguntas paradójicas que persiguen a los traductores también deben surgir para los autores: ¿su texto es una traición inevitable de la imaginación y el impulso creativo? ¿Es posible lo que hacen? ¿Puede la palabra escrita ser alguna vez el equivalente perfecto del original imaginativo, creativo, cuando dos lenguajes distintos, dos reinos de experiencia, sólo pueden acercarse entre sí?

Para seguir y ampliar los términos de esta analogía, un texto literario puede ser pensado como escrito en lo que, de modo bastante torpe, es llamado el idioma de la traducción, o idioma de destino, aun cuando sea presentado a los lectores como si estuviera escrito en el idioma del original, o idioma de origen. Si el trabajo tiene éxito, es leído como "terso" (la descripción que provoca terror en los corazones de todos los traductores), pero aquí la palabra significa que cuando los lectores tienen la obra literaria en sus manos, al fin se ha liberado y comenzado una vida independiente del original: independiente, es decir, de los estados internos simultáneos, los actos de imaginación coincidentes que inician el proceso creativo del escritor. El lenguaje como artefacto externo creado por el escritor necesita de la metáfora para expresar los mismos estados internos y los actos de imaginación que inspiran la obra, aunque siempre acechando en el trasfondo de toda empresa literaria, estableciendo un contrapunto sombrío, imperioso, al modelo utópico, está la melancólica observación de Flaubert: "El idioma es como una tetera rajada sobre la que golpeamos melodías para que bailen los osos, mientras todo el tiempo anhelamos provocar piedad en las estrellas".

Este tipo de consideraciones y especulaciones y preguntas problemáticas están siempre en mi mente cada

vez que pienso en la traducción, en especial cuando estoy realmente empeñada en llevar una obra de literatura al inglés. Por cierto ocuparon una enorme cantidad de espacio mental cuando acepté emprender la tarea inmensa de traducir *Don Quijote*, pero sólo después de haberle preguntado repetidas veces al editor si estaba seguro de haber llamado a la Grossman correcta, porque mi obra como traductora se había centrado en escritores latinoamericanos contemporáneos, no en gigantes del Renacimiento español. Para mi gran alegría, me aseguró que por cierto era la Grossman que él quería, y así comenzó mi conexión íntima, traductora, con la gran novela.

Pero había más: cerniéndose sobre mí había oscuras nubes *sui generis* de intensa inquietud, vastas zonas de preocupación y desasosiego particulares de este proyecto. Es probable que puedan imaginar cuáles eran (sólo piensen en lo que significaría para un traductor de inglés al español encargarse de la obra de Shakespeare), pero trataré de aclararles algunas.

Estaban los siglos de erudición cervantina, los estudios especializados, la investigación minuciosa, las cantidades incontables de libros, monografías, artículos y ediciones eruditas dedicadas a esta novela definidora de la ficción y a su creador pionero. ¿Era mi obligación leer y releer todas estas publicaciones antes de embarcarme en la traducción? Toda una vida no

bastaría para hacerle justicia a esta tradición erudita, yo ya no era una mujer joven y tenía un contrato de dos años con la editorial.

Había otras traducciones al inglés –al menos veinte, según la cuenta de alguien–: unas pocas recientes y otras, como la versión de Tobias Smollett en el siglo XVIII, consideradas clásicas por derecho propio. ¿Era mi deber profesional estudiarlas todas? Antes de encargarme del proyecto, recordé haber leído *Don Quijote* por lo menos diez veces, como estudiante y como profesora, pero siempre en español salvo mi primer encuentro con la novela, en la traducción de Samuel Putnam de 1948, cuando era adolescente. No había leído otras traducciones desde entonces. ¿Estaba dispuesta a demorar el trabajo durante años para darme tiempo de leer cada versión al inglés con cuidado? ¿Con qué propósito? ¿Deseaba realmente llenarme la mente con los ecos de las percepciones y las interpretaciones de otros traductores?

Después estaba la cuestión de la distancia temporal, un abismo de cuatro siglos me separaba de Cervantes y del mundo en el que compuso su novela extraordinaria. Había traducido antes textos complejos y difíciles, algunos de ellos excepcionalmente oscuros y desafiantes, de hecho, pero eran todas obras modernas de escritores vivos. ¿Sería capaz de trasladar mi experiencia contemporánea como traductora al pasado y

sentirme cómoda en alguna medida mientras traía el español del siglo XVII al inglés del siglo XXI? Como estudiante había pasado una buena cantidad de años estudiando a los prosistas y poetas del Siglo de Oro español, Cervantes entre ellos, con algunos de los especialistas más eruditos, como Joaquín Casalduero, Otis Green, Antonio Rodríguez Moñino y José Montesinos, ¿pero era esa preparación suficiente para emprender la traducción de un libro que tenía la estatura santificada de un texto sagrado? ¿Acaso mis esfuerzos –mis incursiones en lo sacrosanto– equivaldrían a la blasfemia?

¿Qué iba a hacer con las inevitables dificultades de léxico y con los pasajes oscuros? Estos ocurren en cantidades prodigiosas en las obras contemporáneas y estaban destinados a alcanzar proporciones astronómicas en una obra con cuatro siglos de edad. Como ya he dicho, cuando traduzco por lo común hurgo en incontables diccionarios y otros tipos de referencias –más recientemente en Google– en busca del significado de palabras que no conozco, y después mi práctica habitual es hablar con aquellos amigos bondadosos, pacientes y generosos que son del mismo país que el autor y preferentemente también de la misma región. Como último paso en mis búsquedas léxicas, por lo general consulto con el escritor original, no por la traducción de una palabra o una frase sino en busca de

aclarar su intención y su sentido. Pero quedaba claro que *Don Quijote* era un asunto distinto: ninguno de mis amigos venía de la España del siglo XVII, y, salvo mediante un trance, no tenía manera de consultar con Cervantes. Deseaba fervientemente, me dije con voz trémula, que fuera de otra manera, librada por completo a mis propios medios.

Dos cosas vinieron en mi rescate inmediato: la primera fueron las notas informativas de Martín de Riquer en la edición española del libro que usé para la traducción (le dije a García Márquez, cuyo *Vivir para contarla* empecé a trabajar inmediatamente después de *Don Quijote*, que Cervantes era más fácil de traducir que él porque al menos en un texto de Cervantes había notas a pie de página). Los comentarios editoriales de Riquer proyectaban luz sobre incontables referencias históricas, geográficas, literarias y míticas, que según pienso tienden a ser más oscuras para un lector moderno que los términos de léxico individuales. A través de toda su edición, Riquer se encarga de palabras especialmente problemáticas comparándolas con su interpretación en las primeras traducciones de *Don Quijote* al inglés, al francés y al italiano, y siempre encontré esto –un idioma que ayuda a explicar otro– especialmente iluminador. La segunda pieza de ayuda invalorable vino de un viejo amigo, el escritor mexicano Homero Aridjis, que me envió la fotocopia de un

diccionario que había encontrado en Holanda cuando era diplomático allí: un diccionario español-inglés del siglo XVII publicado por primera vez por cierto caballero llamado Percivale, después ampliado por un profesor de idiomas llamado Minsheu e impreso en Londres en 1623. El diccionario fue muy útil en los casos en que una palabra no podía encontrarse en María Moliner, o en el diccionario de la Real Academia, o en Simon and Schuster, Larousse, Collins o Williams. No pretendo sugerir que no haya pasajes terriblemente oscuros o frases arcaicas en *Don Quijote* –los tiene como para una vida entera–, pero a pesar de todas las dificultades estaba fascinada al advertir hasta qué punto el español había permanecido constante y estable a lo largo de los siglos (comparado con el inglés, por ejemplo), lo que quería decir que podía usar a menudo vocabularios contemporáneos para ayudarme a proyectar luz sobre un texto del siglo XVII.

Me preguntaba, también, si la novela se me abriría como a veces lo hacen las obras contemporáneas, y me permitiría sumergirme en las complejidades de su idioma y su intención. ¿Sería capaz de captar al menos un atisbo de la mente de Cervantes mientras escuchaba su prosa y empezaba a vivir con sus personajes? ¿Y sería capaz de mantener esa imagen intacta mientras buscaba voces equivalentes en inglés? A veces, a cierta altura en la traducción de un libro, he tenido la fortuna

de dar con el punto óptimo, cuando puedo empezar a imaginar que el autor y yo hemos comenzado a hablar juntos: nunca al unísono, por cierto, sino en una especie de armonía satisfactoria. En esas instancias es como si pudiera oír la voz del autor en mi mente hablando en español al mismo tiempo que logro encontrar un modo de hablar la obra en inglés. La experiencia es estimulante, simbiótica, por cierto metafórica y absolutamente crucial si voy a hacer lo que debo hacer: meterme de algún modo en la cabeza del autor y detrás de sus ojos y recrear en inglés las percepciones lingüísticas que el autor tiene del mundo.

Y aquí debo repetir la observación de Ralph Manheim cuando compara al traductor con un actor que habla como el autor si el autor pudiera hablar en inglés. Un papel difícil, y lo bastante difícil con escritores contemporáneos. ¿Qué pasaría con mi actuación cuando empezara a interpretar la obra de un autor que escribió en el siglo XVII, y no sólo un autor común sino el hombre notable que es uno del puñado de escritores espléndidos que han determinado el curso de la literatura en la tradición occidental? A pesar de todos mis años de estudio, no soy una especialista en el Siglo de Oro: ¿sería capaz de interpretar el papel cervantino y hablar aquellas líneas memorables, o toda la empresa quijotesca bajaría de cartel en su primera noche fuera de Nueva York, antes de llegar a Broadway? ¿Sería capaz,

en pocas palabras, de escribir pasajes que les permitieran a los lectores de lengua inglesa acceder a esta maravillosa novela, que les permitieran experimentar el texto de un modo que se acercara a como lo experimentan los lectores en español hoy, y como lo experimentaron los lectores hace cuatros siglos?

Ésos eran algunos de los temores que me acosaban mientras me disponía a encargarme del proyecto, aunque la perspectiva no era del todo sombría, funesta y amenazante, desde luego. La idea de trabajar en *Don Quijote* era una de las cosas más excitantes que me habían ocurrido como traductora. Era un privilegio, un honor y una oportunidad gloriosa: emocionante, abrumadora y aterrorizante. A esta altura había tenido el intercambio con Julián Ríos que menciono en mi nota de traductora a *Don Quijote*. Le comenté a Julián sobre el proyecto y sobre mi preocupación y me dijo que no tuviera miedo porque Cervantes era nuestro escritor más moderno. Todo lo que tenía que hacer, según Julián, era traducir a Cervantes del modo en que traducía a todos los demás, refiriéndose a los autores contemporáneos cuyas obras –incluida la de Ríos– había llevado al inglés. Como dije en la nota, esto fue "una revelación; desacralizaba el proyecto y me permitía, por fin, enfrentar el texto y encontrar la voz en inglés" –en otras palabras, los comentarios de Julián me permitían empezar el proceso de traducción (pp. xvii-xx)–. En

el fondo de mi mente estaba la idea bastante extravagante de que si podía traducir con éxito la frase inicial –probablemente las palabras más famosas en español, comparables a las primeras líneas del monólogo de Hamlet en inglés, "To be, or not to be", o, en italiano, la inscripción sobre la puerta del infierno divisada por Dante en la *Comedia*, y conocida incluso por personas que no han leído la obra completa– entonces el resto de la novela comenzaría a encajar. La primera parte de la frase en español dice: "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...". Recité esas palabras para mí misma como si fueran un mantra, hasta que se materializó una frase en inglés que parecía tener un ritmo y un impulso comparables, que jugaba con los sentidos múltiples de la palabra *lugar* (a la vez "sitio" y "aldea"), y que tenía cierto eco del sonido del original: "*Somewhere in La Mancha, in a place whose name I do not care to remember...*". Me sonaba bien, y con una ráfaga de satisfacción eufórica me dije que realmente sería capaz de traducir aquella magnífica obra maestra.

Otro factor importante era la cuestión de qué edición de *Don Quijote* usar para la traducción. Como ocurre con cualquier obra clásica, había muchas bellas y valiosas ediciones del libro; a pesar de la especulación maligna de un reseñador, de cuyo nombre no quiero acordarme, por cierto conocía la muy alabada edición reciente de Francisco Rico, pero como ya he indicado,

por motivos tanto críticos como sentimentales, decidí usar la anterior de Martín de Riquer. Basada en la primera edición del libro, incluye todos los descuidos, lapsus y deslices de la Primera parte que después Cervantes trató de corregir y a los que se refiere en la Segunda parte, publicada diez años después. Siempre he amado los errores de la primera edición y despiertan en mí un sentimiento de cordialidad hacia Cervantes. Alguien –uno de los traductores del libro, creo– llamó a *Don Quijote* la obra maestra más descuidada que se haya escrito, y pensé que sería una vergüenza que mi traducción perdiera, suavizara o eliminara, mediante la erudición, esa cualidad entusiasta, efervescente, que considero como el impulso creativo que le permitió a Cervantes, pese a esos errores demasiado humanos, escribir su libro de crucial importancia y enteramente original. Dicho sea de paso, no estoy sugiriendo que Cervantes fuera un *idiot savant* o un hombre no del todo consciente de las ramificaciones y las implicaciones de su arte. Sin embargo, era apresurado, estaba presionado económicamente y sobrecargado de trabajo. En la urgencia por enviar un original a la imprenta, los errores más extraños aparecen en los lugares más curiosos (como todo escritor sabe).

Decidí, además, que no estaba creando una obra erudita o un libro académico, y que en consecuencia no estudiaría ni compararía ediciones, del mismo

modo en que no empezaría mi trabajo revisando cómo habían hecho otros traductores el suyo. Y sin embargo, a pesar de mi falta de intención, pretensión y propósito académicos, por primera vez en mi carrera de traductora elegí usar notas al pie, muchas de las cuales se basan en las notas de la edición de Riquer, y las demás son el resultado de mi examen al parecer infinito de enciclopedias, diccionarios y libros de historia. Estas notas, que deseé que fueran lo más discretas y útiles posible, no estaban pensadas como registros o pruebas de investigación erudita, sino como aclaraciones para el lector de referencias y alusiones posiblemente oscuras: el tipo de aclaraciones necesarias en una versión contemporánea de la novela debido a factores externos como el paso del tiempo, los cambios en la educación, las transformaciones en el público lector y las diferencias culturales entre los Estados Unidos del siglo XXI y la España del XVII. No había para mí razón alguna por la cual un lector moderno inteligente pudiera verse desalentado por dificultades del texto que no hubieran sido pensadas por el autor. Por ejemplo, las baladas o los romances citados con tanta frecuencia en *Don Quijote* por los personajes y por el propio Cervantes bajo la figura del narrador eran de conocimiento común en la época, familiares para todos en España, incluidos los analfabetos. Para un lector moderno, sin embargo, en especial uno que lee el libro en traducción o no está

versado en la rica tradición española de romances, éstos son poco familiares, tal vez exóticos, aunque completamente no problemáticos en lo que respecta a la intención y a la estructura de la novela. Lo mismo se aplica a las alusiones a figuras y hechos de la historia de España: no oscuros en sí mismos, sino probablemente no conocidos para la mayoría de los lectores modernos de *Don Quijote*, sin importar el idioma en que lo lean. Por ejemplo, a lo largo de la novela, Cervantes menciona guaridas del bajo fondo muy conocidas, famosos sitios de batallas y fortalezas del norte de África y de Europa, autores populares y figuras militares importantes del siglo XVI. Éste es el tipo de referencias que me esforcé por explicar en las notas.

A los cervantistas siempre les ha encantado estar en desacuerdo y discutir, a menudo con veneno y con vehemencia, pero concluí que mi tarea primordial no era participar en disputas académicas o tomar partido en cualquier polémica erudita, sino crear una traducción que pudiera ser leída con placer por la mayor cantidad de personas posible. Quería que los lectores de habla inglesa saborearan su humor, su melancolía, su originalidad, su complejidad intelectual y estética; quería que todos supieran por qué el mundo entero piensa que es una gran obra maestra de un novelista incomparable. En última instancia, mi consideración primordial era ésta: *Don Quijote* no es en esencia un

rompecabezas para académicos, un depósito de usos lingüísticos del Renacimiento, un monumento histórico o un texto para el aula. Es una obra de literatura, y mi preocupación como traductora literaria era crear una pieza de escritura en inglés que tal vez también pudiera llamarse literatura.

Por último, pido disculpas formalmente. Me gustaría citar el último párrafo de mi nota de traductora:

> Empecé el trabajo en febrero de 2001 y lo completé dos años más tarde, pero es importante que ustedes sepan que las versiones "finales" están determinadas más por la fecha de entrega de una editorial que por cualquier sensación por mi parte de que la obra esté realmente terminada. Aun así, espero que la encuentren profundamente entretenida y realmente absorbente. Si no es así, pueden estar seguros de que la culpa es mía (p. xx).

A esto debería agregar una frase atribuida a Samuel Beckett: "La próxima vez tendré que fracasar mejor". Es todo lo que cualquiera de nosotros puede hacer.

3
Traducir poesía

> Trae las ideas y las imágenes de un poema, y perderás su estilo; imita los efectos prosódicos, y sacrificarás su asunto. Consigue la letra y perderás el espíritu, que es todo en poesía; consigue el espíritu y perderás la letra, que es todo en poesía. Pero esos son dilemas falsos. [...] La traducción en verso en su mejor momento genera una emisión totalmente nueva en el segundo idioma: nueva, aunque equivalente, de igual valor.
> **John Felstiner**, *Translating Neruda*

John Felstiner sabe más que la mayoría sobre la traducción de versos difíciles. No sólo ha traducido la poesía de Pablo Neruda y de Paul Celan sino que ha escrito de modo incisivo y convincente, en dos libros brillantes –*Translating Neruda: The Way to Macchu Picchu*, y *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*–, sobre el proceso de volcar la obra de estos poetas al inglés. Felstiner afirma de manera coherente la importancia intrínseca,

independiente de la traducción poética exitosa, a la que define como un artefacto literario tan notable y estimable como el texto original. La atribución de un valor extremo a la traducción es un concepto que me ha aportado extraordinaria ayuda y consuelo en las ocasiones en que he estado dedicada al acto abrumadoramente difícil y excepcionalmente gratificante de trasladar el verso en idioma español al inglés.

La traducción de poesía siempre me ha provocado un placer inmenso. Mis primeras incursiones en el trabajo, cuando era estudiante en la Universidad de Pennsylvania, fueron esfuerzos bienintencionados, un tanto piadosos, de transformar los poemas españoles en poemas ingleses para la revista literaria del *campus*. Y sin embargo, a pesar de aquel entusiasmo juvenil, el foco principal de mi actividad en la traducción ha sido la ficción en prosa. Lo que aprendí en los primeros días de mi carrera puede ayudar a explicar por qué no seguí en mi éxtasis poético. En mis comienzos como traductora, en los años setenta, los honorarios habituales en Nueva York para la traducción de poesía eran de cincuenta centavos por línea, lo que significaba que si a la traducción de un soneto al inglés se le dedicaba una gran cantidad de esfuerzo, tiempo y energía emocional, a veces atroz, los honorarios totales eran de siete dólares. Sin importar cuán abstemias fueran las necesidades y los deseos, sin importar cuán circunspectas fueran

las ambiciones financieras, era claramente imposible ganarse la vida, aunque fuera modesta, como traductor de poesía a menos que se estuviera entregado a un voto irrevocable de pobreza (los honorarios por traducir narrativa no eran mucho mejores, pero casi siempre era posible completar una página de prosa más o menos en el mismo tiempo que llevaba revisar y retrabajar una línea de poesía: era, en otras palabras, una empresa más rentable). No es de asombrarse que el canto de sirena de la prosa sonara más alto, más dulce y cada vez más irresistible a medida que yo dedicaba cada vez más tiempo a traducir, hasta que al fin, hace unos veinte años, se volvió mi ocupación de tiempo completo. Pero con el paso de los años me ha fascinado descubrir que la traducción de prosa artística y la traducción de poesía son comparables en varios sentidos significativos. Las dos presuponen en la escritura original un empleo exquisitamente atento del lenguaje para crear los numerosos efectos de los que son capaces las artes literarias: resonancia emocional, compromiso conceptual, pauta rítmica, tensión estética y una pura belleza de expresión. Y las dos presentan desafíos análogos a las sensibilidades literarias del traductor y a nuestra capacidad de entrar en un texto lo más profundamente posible. La experiencia específica de traducir poesía, con su atención obligatoria a los detalles de composición más mínimos –el matiz lingüístico, el ritmo y el

sonido en dos idiomas–, realza inconmensurablemente el acercamiento a la traducción de prosa, un idioma artístico que tiene sus propios matices, ritmos y sonidos, todos los cuales necesitan ser trasladados, con su integridad estética intacta, a un segundo idioma.

A pesar de estas conexiones intergenéricas innegables, creo que nadie podría, y ni siquiera desearía, discutir la idea de que la poesía es la más intensa, más altamente cargada, más artística y más compleja forma del lenguaje. En muchos sentidos, es la expresión esencial de nuestra especie, asociada desde hace largo tiempo con los orígenes remotos de la música, la danza y el ritual religioso en las culturas humanas primitivas. Y sin embargo, aunque puede ser universalmente humana, la verdad ineludible es que la poesía puede parecer completamente localizada, enteramente contextualizada e inseparable de modo absoluto del idioma en el que está escrita de una manera en que la prosa no lo está. Las texturas de un idioma, su musicalidad, su propia tradición específica de formas y metros y de imaginería, las modalidades intrínsecas y las estructuras lingüísticas características que hacen posible expresar ciertos conceptos, emociones y respuestas de un modo específico pero no de otro, todos estos aspectos son inherentes de manera tan profunda a un poema que su traducción a otro idioma parece un acto de imprudente bravata que roza la insensatez. Sin embargo,

quienes hacemos ese intento poco juicioso somos los herederos de una larga tradición de traducción en verso. En la época moderna, poetas como Yves Bonnefoy, Ezra Pound, William Carlos Williams, Charles Baudelaire, Richard Howard, W. S. Merwin, Richard Wilbur y Charles Simic, por nombrar unos pocos, han proclamado el valor de traducir poesía al participar ellos mismos en la tarea, y no hay duda de que por medio de la traducción los poetas han tenido una influencia profunda y perdurable en la escritura en otros idiomas: consideremos, por ejemplo, el impacto abarcador, definitorio, de Petrarca en toda la Europa de los siglos XVI y XVII, o de Walt Whitman en toda América Latina en los siglos XIX y XX, o de Federico García Lorca y Pablo Neruda sobre poetas de los Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial. Es casi imposible imaginar cuál habría sido el curso de la poesía occidental sin estas y otras convergencias culturales y lingüísticas semejantes de forma poética y sensibilidad. Anne Sexton, por dar un ejemplo, tenía plena conciencia de esto, según la cita en un ensayo Jonathan Cohen: "Nosotros [los poetas norteamericanos] estamos siendo influidos ahora por poetas sudamericanos, poetas españoles, poetas franceses. Somos mucho más guiados por la imagen como resultado. [...] Neruda es el gran hacedor de imágenes. El mayor colorista. [...] Por eso digo que usted debe empezar con Neruda" (p. 25).

Es ciertamente el caso, sin embargo, que a pesar del peso y la importancia de la poesía traducida en nuestra literatura, la confluencia de sonido, sentido y forma en un poema representa para un traductor un problema especialmente difícil relativo al análisis sintáctico. ¿Cómo se puede separar lo inseparable? Los componentes simultáneos, indisolubles, de una manifestación poética tienen que ser recreados en otro idioma sin violarlos al punto de volverlos irreconocibles, pero el dilema espinoso, desorientador, es que en la concepción del poeta de la obra esos elementos no están desconectados sino todos presentes al mismo tiempo en el proceso de imaginar el poema. Tanto Felstiner como Bonnefoy nos dicen que en muchos sentidos trascendentes y significativos el traductor sigue el proceso iniciado por el poeta, buscando las palabras ideales y el modo perfecto de expresión necesario para crear un poema. Pero para lograrlo, el traductor se ve obligado a dividir las partes constitutivas originalmente indivisibles en la concepción del poema y, al mismo tiempo, a moverse en direcciones estéticas contrarias: el lenguaje del poema, su sintaxis, su léxico y sus estructuras, por definición, tienen que ser modificados drásticamente, aun cuando la manifestación y la intención de la obra, su contenido y su imaginería emotiva, deben seguir siendo los mismos.

Como sostiene Felstiner en *Translating Neruda*:

> Traducir un poema a menudo se siente como el acto primario de escritura, de llevar a palabras cierta sensación preverbal o emoción o pensamiento. Cualquiera que haya dado forma lentamente a una frase original sabe qué se siente cuando se acerca a una palabra o frase y después a otra más apta: una que de pronto desencadena una nueva idea. La misma experiencia se aplica a los poetas cuando generan una línea en verso y encuentran que, cuando aparece, el ritmo o la imagen correcta pueden disparar un sentido no buscado y ahora indispensable.
>
> Así ocurre en el ir y venir de la traducción en verso, donde encontrar cómo y encontrar por qué elegir una versión particular son interdependientes. A su propio modo la actividad del traductor reconstruye la del poeta y puede dar forma al punto más avanzado de la comprensión (p. 32).

El cómo y el por qué de una "versión particular" es lo que me gustaría analizar en relación con mi propia experiencia como traductora de poesía.

Mi preocupación primordial siempre ha sido una pregunta bastante obvia pero engañosamente simple: ¿cómo escribiría el poema si lo estuviera compo-

niendo en inglés dentro de las limitaciones formales planteadas por el poeta? Entre estas limitaciones se cuentan los elementos de forma tales como el ritmo, el metro, la rima, la estructura de las estrofas y el largo de la línea. Creo que de todos estos elementos poéticos, el más importante es el ritmo. No todos los poemas emplean los mecanismos rítmicos y organizativos del metro o la rima o la división en estrofas regulares, pero creo que casi todo poema utiliza énfasis rítmicos y sus efectos para crear una fuerza estética poderosa, a menudo subliminal, entre la tensión de anticipación o expectativa y su satisfacción o liberación. A menudo parece que es a esto en particular a lo que se refiere la gente cuando se refiere a la música de un verso.

El ritmo de una línea, ya sea sutil o enfático, es para mi oído crucial, tanto para el espíritu como para la letra de toda manifestación poética. Permite la coherencia estructural incluso en el verso libre, aparentemente coloquial, casi prosaico. Como explica la letra de Irving Mills para la melodía de Duke Ellington, "No significa nada si no tiene ese *swing*", una percepción que resulta tan cierta para la poesía como para el jazz.

Siempre he creído que en el proceso de reescribir un poema en un segundo idioma me corresponde como traductora oír ese ritmo y trasladar un pulso

equivalente a las líneas en inglés. ¿Cómo es posible lograrlo cuando los ritmos esenciales y los supuestos métricos del español y del inglés son tan distintos entre sí? El inglés, por ejemplo, tiene una cantidad mucho mayor de palabras de una sola sílaba que el español. El efecto sobre el ritmo del idioma es incalculable: piensen en el efecto asombroso de los monosílabos en la poesía de Shakespeare o Hopkins o Yeats. Las líneas poderosas de sus obras están compuestas por entero de monosílabos. El dístico final del Soneto 147 de Shakespeare, por ejemplo:

> For I have sworn thee fair, and thought thee bright,
> Who art as black as hell, as dark as night.

Y del Soneto 149:

> But, love, hate on, for now I know thy mind;
> Those that can see thou lov'st, and I am blind.

En el Soneto 44 de Hopkins, las resonantes primera y undécima líneas:

> I wake and feel the fell of dark, not day.

> Bones built in me, flesh filled, blood brimmed the curse.

Y en Yeats, todo el poema "The Lover's Song" (La canción del amante), con la excepción de una palabra de la última línea:

Bird sighs for the air,
Thought for I know not where,
For the womb the seed sighs.
Now sinks the same rest
On mind, on nest,
On straining thighs.

Y las primeras cuatro líneas de la segunda estrofa de "Crazy Jane Talks with the Bishop" (La loca Jane habla con el obispo), a excepción de una palabra de la cuarta línea:

"Fair and foul are near of kin,
And fair needs foul", I cried.
"My friends are gone, but that's a truth
Nor grave nor bed denied."

Además, las tradiciones métricas de los dos idiomas son enteramente distintas: el español cuenta las sílabas para determinar el metro de una línea, el inglés cuenta el pie. A pesar de estos obstáculos para la traducción, cuando intento realizar la transposición del español al inglés comienzo leyendo el poema en voz alta. La

poesía fue auditiva mucho antes de ser escrita y visual, y me parece que nuestros oídos –los míos, al menos– son mucho más sensibles que nuestros ojos para el movimiento temporal de un lenguaje organizado, ingenioso: sus pausas, sus circunvoluciones de sentido, sus cadencias, su musicalidad. Repito el procedimiento de leer las líneas en voz alta una y otra vez, hasta que las pautas españolas han sido internalizadas y puedo empezar a oír en el oído de mi mente los ritmos de una versión preliminar en inglés. Es entonces cuando las cadencias habladas se vuelven mucho más importantes que las estructuras formales: sin importar si el metro está basado en el conteo de sílabas (español) o en la cantidad de pies por línea (inglés), cuando el poema es hablado, los *tempos* con raíces profundas se vuelven audibles. Cuando por fin escribo una versión traducida, también la leo en voz alta, muchas veces, escuchando en busca de la autenticidad del inglés y su conexión sinérgica con el original y haciendo todo lo posible por lograr que los dos concuerden hasta que las costuras y los puntos de unión se vuelvan invisibles. En el mejor de todos los mundos posibles –uno que rara vez puedo alcanzar sin importar lo que me esfuerce por lograrlo– la traducción se sostiene por sí misma y exhibe el "valor equivalente" sobre el que escribe John Felstiner con tanta convicción. Al mismo tiempo, y tan importante para su éxito, la traducción

permanece fiel a la estética y a la realidad emotiva de su fuente y es un reflejo coherentemente cierto y preciso del primer poema. Esto significa que si todo marcha bien –si la traducción tiene éxito– los lectores de habla inglesa tienen la oportunidad de leer un poema convincente en su propio idioma, repitiendo una experiencia estética comparable a la de sus homólogos de habla española.

Me gustaría discutir brevemente la escritura de algunos poetas cuya obra he traducido, para lo cual presentaré tanto el original en español como la versión en inglés y analizaré el proceso que me ayudó a determinar algunas de las elecciones que hice en la traducción. El análisis es más o menos cronológicamente inverso, pues comienzo con el más joven de los poetas.

Jaime Manrique (nacido en 1949) es un autor colombiano que ha vivido en Nueva York durante más de treinta años. Por lo común escribe prosa –novelas, biografías y ensayos– en inglés, pero su poesía casi siempre está escrita en español, y ha sido para mí un gran placer traducir parte de su obra. Esta poesía no se ajusta a las convenciones del metro o la rima en español. En cambio, Manrique crea su estructura poética empleando lenguaje coloquial y un tono familiar para expresar respuestas profundamente sentidas al mundo natural y recuerdos llenos de nostalgia y año-

ranza de personas y lugares (como dice en uno de sus poemas: "Recuerdo que la muerte no es recordar./ Yo recuerdo; ergo, vivo"). El sentido de pérdida en su escritura es palpable, y la imaginería es siempre impactante, intensa e inesperada. Como siempre, el desafío significativo para mí al volcar su poesía al inglés ha sido mantener el tono, el contenido emocional y los ritmos íntimos, familiares y a veces miméticos de sus líneas en una traducción que se sienta como verso equivalente en inglés.

Una composición de Manrique en la que la traducción se centra en trasladar ritmos y capturar cierto tono doméstico se llama "Mambo". El original recrea el ritmo del baile para subrayar las imágenes arremolinadas del pasado que relampaguean ante los ojos del lector como una serie de instantáneas. En la traducción, traté de duplicar esos ritmos del baile y esa cualidad figurativa, fotográfica, con lo que es en esencia un trímetro (aunque el metro en español no se basa en los pies); es decir, una versión en inglés de la línea de tres tiempos que domina el original (véase pp. 102-103). Éste siempre me ha parecido un texto conmovedor. Presenta el tipo de conexión subjetiva, emocional, con un tema o sentimiento o estado mental que por lo común no se encuentra en la obra de Nicanor Parra, por ejemplo, otro poeta del lenguaje común del extremo opuesto de Sudamérica.

Mambo
Contra un cielo topacio
y ventanales estrellados
con delirantes trinitarias
y rojas, sensuales cayenas;
el fragante céfiro vespertino
oloroso de almendros y azahar de la India;
sobre las baldosas de diseños moriscos,
con zapatillas de tacón aguja,
vestidos descotados y amplias polleras;
sus largas, obsidianas cabelleras
a la usanza de la época;
perfumadas, trigueñas, risueñas,
mis tías bailaban el mambo
canturreando, "Doctor, mañana
no me saca ud. la muela,
aunque me muera del dolor".

Aquellas tardes en mi infancia
cuando mis tías eran muchachas y me pertenecían,
y yo bailaba cobijado entre sus polleras,
nuestras vidas eran un mambo feliz
que no se olvida (pp. 30-31).

▪

Nicanor Parra (1914) fue el tema de mi tesis de doctorado, publicada más tarde como *The Antipoetry of Nicanor Parra* por New York University Press en 1975. Él es el

Mambo
Against a topaz sky
and huge windows starry
with delirious heartsease
and sensual red cayenne;
the sweet twilight breeze
fragrant with almond and Indian orange;
on the Moorish tiles,
wearing their spike-heeled sandals,
low cut dresses and wide swirling skirts;
their long obsidian hairdos
in the style of the time;
perfumed, olive-skinned, smiling,
my aunts danced the mambo
and sang: "Doctor, tomorrow,
you can't pull my tooth
even if I die of the pain."

Those evenings of my childhood
when my aunts were young and belonged to me,
and I danced hiding in their skirts,
our lives were a happy mambo—
I remember.

---

autodenominado "antipoeta" y en consecuencia, como ha dicho, cualquier cosa que decida escribir es "antipoesía". Como uno esperaría, dadas las implicaciones de una estética antipoética e intencionalmente provocativa, definida con bastante vaguedad, Parra evita con regula-

ridad las formas poéticas tradicionales. Figura literaria mayor en su Chile natal y en toda América Latina y en el resto del mundo de habla española, ha sido importante desde fines de la década de 1930, cuando se publicaron sus primeros volúmenes de poesía. Por sus referencias

---

El tren instantáneo
(entre Santiago y Puerto Montt)

la locomotora del tren instantáneo
está en el lugar de destino (Puerto Montt)
y el último carro
en el punto de partida (Santiago)

la gran ventaja que presenta este tipo de tren
consiste en que el viajero llega a Puerto Montt
en el instante mismo de abordar el último carro en Santiago

lo único que tiene que hacer a continuación
es trasladarse con sus maletas
x el interior del tren
hasta llegar al primer carro

una vez realizada esta operación
el pasajero puede proceder a bajarse del tren
que ha permanecido inmóvil
durante todo el trayecto

observación: el tren instantáneo sirve sólo para viajes de ida.
Para volver se necesita un tren inverso (pp. 186-187).

a los objetos más prosaicos, sus interpretaciones burlescas de la experiencia cotidiana y el uso de un tipo de ingenio mordiente, sardónico, que a veces roza lo surreal, Parra, que habla inglés con soltura y ha pasado largos períodos en los Estados Unidos y en Gran Bretaña, fue

---

Plan for an Instant Train
(between Santiago and Puerto Montt)

the locomotive of the instant train
stands at the destination (Puerto Montt)
while the last car
remains at the point of departure (Santiago)

the advantage of this new train
is that the traveler reaches Puerto Montt
just as he boards the last car in Santiago

all he has to do is simply
walk with his luggage
through the train
until he reaches the first car

once this has been completed
the passenger can proceed to disembark from the train
which has not moved at all
during the entire operation

Note: the instant train can only be used one-way; for return trips a reversed train is required.

muy influido por los poetas *beat* y a su vez influyó en ellos (City Lights publicó traducciones al inglés de la obra de Parra ya en 1960, y William Carlos Williams, una especie de padrino tutelar de los *beats*, tradujo poesía de Parra en la década de 1950). Especialmente en la vindicación o reivindicación del lenguaje coloquial, común como vehículo de la intensidad poética, Parra y poetas como Lawrence Ferlinghetti y Allen Ginsberg tenían una buena cantidad de cosas en común. Esta estética compartida encontró una expresión particular en su posición antiacadémica, que tuvo una resonancia casi irresistible en las décadas de 1950 y 1960, al menos en los Estados Unidos. Por otro lado, los lectores de poesía en América Latina, en especial los críticos más conservadores de Chile, calificaron como absolutamente asombrosa y en algunos casos chocante la experimentación de Parra con el estilo coloquial y el contenido mordaz. Los placeres de golpear a la burguesía nunca parecen extinguirse, en especial cuando la burguesía parece tan dispuesta, e incluso ansiosa, por sentirse ofendida.

La composición "El tren instantáneo" (fechada en 1984, mucho después de que el lugar de Nicanor Parra en la historia de la poesía en español quedara establecido con firmeza) es representativa del razonamiento cómicamente oblicuo que corre como un hilo a través de gran parte de su escritura tardía, subrayando de modo brillante el enfoque profundamente satírico de Parra

sobre los abusos del lenguaje y de la lógica en la jerga burocrática contemporánea y las organizaciones sociales que la producen.

Al leer el poema, es importante recordar que una distancia de 1016 kilómetros separa las ciudades chilenas de Santiago y Puerto Montt. En mi traducción, que intenta duplicar los ritmos en prosa carentes de humor y nada risueños del original, traté de captar la pomposidad insensata del lenguaje oficial inflado. Por desgracia, tanto el inglés como el español tienen una provisión abundante de terminología hueca relevante.

A diferencia de Manrique, Parra no emplea lenguaje coloquial para crear nostalgia o alimentar la memoria. El poema está libre por completo de lenguaje afectivo o resonancias emocionales, a menos que alguien desee exponer argumentos para la desesperación inexpresada de cualquier persona sensible al verse expuesta a la imbecilidad de la burocracia.

Me enfrenté a un conjunto de desafíos y consideraciones totalmente distintos cuando hice mi primera incursión profesional en la traducción de poesía clásica del Renacimiento español.

En 2006 W. W. Norton publicó *The Golden Age: Poems of the Spanish Renaissance*. El volumen incluye obras de figuras importantes de los siglos XV, XVI y XVII, que seleccioné y traduje sobre la base de los que

fueron algunos de mis poemas favoritos de algunos de mis poetas favoritos del período: Jorge Manrique, Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Luis de Góngora, Lope de Vega, Francisco de Quevedo y Sor Juana Inés de la Cruz. Como dije en mi nota de la traductora, este proyecto me invitó a articular con claridad, al menos para mí misma, mi visión más profunda de lo que significa traducir un poema:

> El desafío de traducir estas obras monumentales era enorme por una buena cantidad de razones, entre ellas, su lugar canónico abrumador [y] el problema inherente de llevar al inglés una poesía preponderantemente rimada. [...] Tuve que considerar con mucho cuidado la cuestión de cómo definía la esencia de un poema, cómo debía traducir esa esencia y cómo cumpliría con la obligación doble hacia la obra original y hacia el texto en traducción. Por último concluí que aunque separar la rima del ritmo podía muy bien ser algo atroz, pues la rima es una parte intrínseca de la estructura rítmica de un poema, mis versiones inglesas serían más logradas si me concentraba en recrear el metro (p. xxvii).

Y es eso lo que hice lo mejor que pude, concentrándome casi exclusivamente, al menos en los primeros borradores, en el esfuerzo de duplicación en inglés

de la longitud de la línea de los poemas en español. En otras palabras, los endecasílabos en español siguieron siendo endecasílabos en la traducción, y lo mismo se aplicó a los otros metros, que en este volumen eran de modo predominante heptasílabos y octosílabos. Los endecasílabos eran para mí los menos problemáticos, pues el pentámetro yámbico de la poesía inglesa del Renacimiento es, si no un hermano gemelo, un primo hermano de la línea de once sílabas de Petrarca, que tuvo un impacto tan abrumador sobre la poesía española de los siglos XVI y XVII. El pentámetro yámbico domina la poesía isabelina y el drama en verso, e innumerables composiciones desde entonces. Cualquiera que lea poesía en inglés ya ha empezado a internalizar, casi de manera inconsciente, el ritmo de ese metro, que mide la cadencia y el pulso del soneto y también una buena cantidad de otras formas poéticas que florecieron bajo la influencia de la poesía del Renacimiento italiano. La transposición de las líneas endecasílabas al pentámetro yámbico era un proceso relativamente indoloro. Descubrí que la traducción de los versos más cortos, las líneas de cinco, siete u ocho sílabas, era mucho más problemática; no soy consciente de estos metros en inglés como lo soy de los más familiares pentámetros yámbicos.

También era importante, en mi opinión, tratar de hacer que los acentos cayeran sobre las mismas sílabas en

inglés que en español. Casi todos los endecasílabos tienen un acento firme sobre la décima sílaba, pero la ubicación de otros acentos en la línea puede variar (las sílabas cuarta, octava y décima, por ejemplo, o la tercera, la séptima y la décima) aunque el centro aproximado de la línea, la sexta sílaba, seguida por una cesura, o pausa, muy frecuentemente también tiende a estar acentuada. Estos dos acentos (sobre la sexta y la décima sílaba) son por lo general constantes incluso cuando el ritmo sumergido, como la línea de cuatro tiempos en inglés (la que se encuentra alternando con las líneas de tres tiempos en las canciones infantiles), corre por debajo del pentámetro e insiste en ser oída. Los ritmos de esos poemas de la tradición oral son de una maravillosa constancia:

Jack and Jill went up the hill
to fetch a pail of water...

Mary had a little lamb,
its fleece was white as snow...

A dillar a dollar a ten o'clock scholar
what makes you come so soon...

La línea nativa en español es octosílaba, que también puede tener cuatro tiempos (es el metro de las baladas, los romances originales de la tradición oral y más tarde

cultivados a lo largo de los ritmos petrarquianos, a menudo por los mismos poetas), pero no la he descubierto oculta bajo las once sílabas italianas, del mismo modo que la así llamada línea anglosajona –parcialmente oscurecida por los metros extranjeros–, lo está en inglés. No estoy segura de por qué ocurre esto. Me pregunto si está conectado con la herencia germánica en inglés de las palabras resonantes monosilábicas, por lo general ausentes en español. Esta diferencia, como es natural, afecta a la traducción de poesía y al traslado del ritmo, dado que los polisílabos en español a menudo tienen que ser expresados por equivalentes monosilábicos en inglés.

■

Esto era ciertamente verdad en mi traducción de los poemas de este volumen de poesía del Siglo de Oro. Un ejemplo ilustrativo es el Soneto 145 de Sor Juana Inés de la Cruz (1648 o 1651-1695), su famosa meditación sobre un retrato que ella considera una evasión aduladora de las verdades más profundas sobre la fugacidad de la juventud, la belleza y la vida misma. Me centraré en dos líneas para ejemplificar algunos dispositivos empleados a lo largo del poema.

En la segunda y la tercera líneas de la primera estrofa, las exigencias del metro parecen chocar con la naturaleza esencial del inglés y el predominio de monosí-

Soneto 145
Éste, que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;
éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores,
triunfar de la vejez y del olvido,
es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado;
es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada (pp. 192-193).

---

labos en su léxico. Aunque todas las líneas del soneto en español, con el esquema de su rima fijo y tradicional (ABBA ABBA CDC DCD), son femeninas, o graves, y el acento cae sobre la penúltima o antepenúltima sílaba, en la traducción al inglés todas salvo tres de las líneas son masculinas, o agudas, con el acento sobre la sílaba final. En su mayor parte, esa acentuación se basa en la presencia de finales de línea monosilábicos. Uno de los efectos, creo, de los tres finales polisilábicos de las líneas 8, 9 y 14 es dar un énfasis especial al hilo temático central o declaración del poema: "oblivion", "artifice" y "nothingness".

Sonnet 145
This thing you see, a bright-colored deceit,
displaying all the many charms of art,
with false syllogisms of tint and hue
is a cunning deception of the eye;
    this thing in which sheer flattery has tried
to evade the stark horrors of the years
and, vanquishing the cruelties of time,
to triumph over age and oblivion,
    is vanity, contrivance, artifice,
a delicate blossom stranded in the wind,
a failed defense against our common fate;
    a fruitless enterprise, a great mistake,
a decrepit frenzy, and rightly viewed,
a corpse, some dust, a shadow, mere nothingness.

En la línea 2 no pensé en las palabras *all* y *many*, no presentes en español, como una especie de relleno (como protestó un reseñador) para amortiguar el impacto del texto incisivo de Sor Juana o mejorar su visión mordaz del contraste entre la permanencia relativa del retrato y el paso inevitable de la vida corpórea de ella. Están allí para crear el ritmo en inglés que yo sentía que era esencial para la traducción, pero no cambian el significado de la línea en ningún sentido importante. Lo mismo es cierto en la línea 3, donde los sinónimos *tint* y *hue* crean el ritmo logrado por una sola palabra en español (*colores*) pero no cambian

el significado esencial. En todo caso, el motivo del agregado o de la supresión de palabras en la traducción fue lo que, en mi opinión, era la importancia prodigiosa de mantener la estructura rítmica.

En el Soneto CLXV de Luis de Góngora (1561-1627), como en el soneto de Sor Juana, el esquema de la rima es tradicional (ABBA ABBA CDC EDE) y los finales de línea son de acento grave, o femeninos, mientras que todos los finales en inglés salvo dos son masculinos, o de acento agudo (véanse pp. 114-115) Las alte-

---

Soneto CLXV

Ilustre y hermosísima María,
mientras se dejan ver a cualquier hora
en tus mejillas la rosada Aurora,
Febo en tus ojos y en tu frente el día,
y mientras con gentil descortesía
mueve el viento la hebra voladora
que la Arabia en sus venas atesora
y el rico Tajo en sus arenas cría;
antes que, de la edad Febo eclipsado
y el claro día vuelto en noche obscura,
huya la Aurora del mortal nublado;
antes que lo que hoy es rubio tesoro
venza a la blanca nieve en su blancura:
goza, goza el color, la luz, el oro (pp. 140-141).

raciones que necesitaba para lograr alcanzar ritmos comparables en la traducción son de algún modo menos evidentes o radicales que en el soneto de Sor Juana. Aquí tienden a verse confinadas al agregado o a la omisión de palabras pequeñas, monosilábicas, excepto para la última línea del terceto final, en que las exigencias de la sintaxis en inglés requerían cambios más significativos.

En la primera y en la cuarta líneas del primer cuarteto, por ejemplo, el inglés omite la monosilábica *y*, equivalente a la inglesa *and*. En la segunda línea del primer terceto, una vez más en beneficio del ritmo,

---

Sonnet CLXV

Luminous, most beautiful María,
as long as we can see at any hour
rosy-hued Aurora upon your cheek,
Phoebus in your eyes, day upon your brow,
and as long as the wind, so gently rude,
breathes upon and tousles those wafting threads
that Arabia hoards and treasures in its veins,
and wealthy Tagus gives us in its sands,
before bright Phoebus is eclipsed by time,
and clear day changes into darkest night,
making Aurora flee the mortal cloud;
before what is today blond treasure conquers
with its own snowy whiteness the white snow:
revel, revel in color, light, and gold.

la palabra *obscura*, equivalente a la inglesa *dark*, es alargada a *darkest* para ganar una necesitada sílaba. En estos casos, creo que había poca modificación o al menos no sustantiva para el efecto de la línea o de su significado. En el último terceto, sin embargo, no pude pensar en un modo de expresar la imagen en un inglés comprensible y dentro de los parámetros de imagen y metafóricos de la línea excepto agregar las palabras "*with its own snowy*", que no aparecen de manera equivalente en español. Una vez más, a pesar de esta amplificación considerable de la traducción, a mi parecer la intención del poema no era transformada, y el ritmo apasionado de su exposición no se perdía.

■

En los poemas que incluí en la antología Norton, la traducción de las líneas más cortas –las de cinco, siete u ocho sílabas, metros nativos tradicionales de España que siguieron siendo corrientes en el Renacimiento– era, como he indicado, considerablemente más difícil para mí, dado que líneas comparables no tienen en inglés la misma presencia y el mismo peso que el pentámetro yámbico. Aun así, estos metros tienden a generar ritmos que podrían ser trasladados a las versiones en inglés.

"Décima", un poema breve de Fray Luis de León (1527-1591), escrito después de su liberación de las prisiones de la Inquisición, se basa en la forma estrófica llamada décima, que era usada por incontables poetas del Renacimiento en España. Escrito en octosílabos, tiene un esquema rítmico variable y un cambio habitual en el patrón de la rima después de la quinta línea. Es empleado aquí por Fray Luis en una versión del tema de *Beatus Ille*, un término derivado de una oda del poeta romano Horacio (véanse pp. 116-117). Este motivo poético alaba la tranquilidad y la paz del campo en contraste con las intrigas políticas y los peligros espirituales seductores de un entorno urbano, la corte en particular, y siguió siendo popular durante siglos en la lírica y en el drama europeos. "Feliz el hombre [que vive en el campo]" es una traducción aproximada de la frase latina.

El *tempo* de estas líneas tiende hacia los tres tiempos, y en inglés hice todo lo que pude por duplicar ese trímetro. En la línea 4, la palabra *enough* fue agregada a la traducción para crear el ritmo necesario y enfatizar la calidad voluntaria de la elección de retirarse de la ciudad; en la línea 5, las palabras *spite* y *venom'd* están implícitas ambas en la palabra única *malvado*, dividida aquí en dos palabras en beneficio de la línea de ocho sílabas y tres tiempos.

En este poema, y en las otras obras traducidas para la antología, me fascinó descubrir cómo la atención

Décima
Al salir de la cárcel

Aquí la envidia y mentira
me tuvieron encerrado.
Dichoso el humilde estado
del sabio que se retira
de aqueste mundo malvado,
y con pobre mesa y casa,
en el campo deleitoso
con solo Dios se compasa,
y a solas su vida pasa,
ni envidiado ni envidioso.

---

cuidadosa, tal vez obsesiva, al ritmo y al metro a menudo crea la impresión de la rima, con frecuencia a través de la creación de rimas al sesgo, también conocidas como medias rimas o casi rimas. En la mejor de las circunstancias, en lo que John Felstiner llama "el ir y venir de la traducción de poesía", parece crearse un equilibrio entre lo que es sacrificado cuando el idioma original se deja atrás y lo que se gana en el nuevo idioma de la traducción.

No puedo pensar en una manera mejor de concluir este ensayo que transcribir el comentario poético de Alastair Reid sobre el dilema inherente a escribir poe-

Stanza
Upon Leaving Prison

Here is where envy and lies
had me imprisoned for years.
Oh happy the humble state
of the man wise enough to flee
the spite of this venom'd world,
and with humble hearth and home
in the pleasant countryside,
and God as his sole companion,
he shuns the presence of men,
not envious, and envied by none (pp. 104-105).

---

sía y el atolladero intrínseco de traducirla. El poema de Reid condensa para mí el dilema sin fin de escribir y de escribir como traductor.

■

Lo que se pierde / What gets lost
I keep translating traduzco continuamente
entre palabras words que no son las mías
into other words which are mine de palabras a mi palabras.
Y, finalmente, de quién es el texto? Who has written it?
Del escritor o del traductor writer, translator
o de los idiomas or language itself?
Somos fantasmas, nosotros traductores, que viven

entre aquel mundo y el nuestro
between that world and our own.
Pero poco a poco me ocurre
que el problema the problem no es cuestión
de lo que se pierde en traducción
is not a question
of what gets lost in translation
sino but rather lo que se pierde
what gets lost
entre la ocurrencia –sea de amor o de desesperación
between love or desperation–
y el hecho de que llega
a existir en palabras
and its coming into words.

Para nosotros todos, amantes, habladores
as lovers or users of words
el problema es éste this is the difficulty.
Lo que se pierde what gets lost
no es lo que se pierde en traducción sino
is not what gets lost in translation, but rather
what gets lost in language itself lo que se pierde
en el hecho, en la lengua,
en la palabra misma.

Reid comprende en el sentido más profundo el riesgo ontológico que define una intensa relación amorosa con el idioma. Es por eso que enmarqué la copia firmada de este poema maravilloso, que me dio hace varios años, y la tengo colgada en una pared de mi estudio: para que me alegre y me aliente cuando me siento obligada a enfrentar el acto formidable, irresistible, de la traducción.

Obras citadas

Alcalay, Ammiel, Introducción a Miljenko Jergović, *Sarajevo Marlboro*, trad. al inglés de Stela Tomašević, Nueva York, Archipielago, 2004.

Benjamin, Walter, "La tarea del traductor", en *Textos clásicos de teoría de la traducción*, trad. de H. A. Murena, ed. de Miguel Ángel Vega, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 285-296.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Editorial Juventud, 1971.

Cohen, Jonathan, "Neruda in English: Establishing his Residence in U. S. Poetry", *Multicultural Review* 13, N° 4, 2004, pp. 25-28.

Dryden, John, "On Translation", en Schulte y Biguenet, *Theories of Translation*, pp. 17-31.

Dubus, Andre, III, Introducción a Samantha Schnee, Alane Salierno Mason y Dedi Felman (eds.), *Words Without Borders: The World Through the Eyes of Writers*, Nueva York, Anchor, 2007, pp. xi-xvi.

Felstiner, John, *Translating Neruda: The Way to Macchu Picchu*, Stanford, Stanford University Press, 1980.

García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2002.

Grossman, Edith, Nota de traductora a Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, Nueva York, Ecco/HarperCollins, 2003, pp. xvii-xx.

—, trad. de *The Golden Age: Poems of the Spanish Renaissance*, Nueva York, Norton, 2006.

Manrique, Jaime, "Mambo", en *My Night with Federico García Lorca /Mi noche con Federico García Lorca*, trad. de Edith Grossman y Eugene Richie, Hudson, NY, Groundwater, 1995.
Monterroso, Augusto, "Cómo me deshice de quinientos libros", en *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio*, México, Alfaguara, 1996, pp. 127-131.
Nabokov, Vladimir, "Problems of Translation: *Oneguin* in English", en Schulte y Biguenet, *Theories of Translation*, pp. 127-143.
Ortega y Gasset, José, "Miseria y esplendor de la traducción", en *Textos clásicos de teoría de la traducción*, ed. de Miguel Ángel Vega, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 299-308.
Parra, Nicanor, "Proyecto de tren instantáneo entre Santiago y Puerto Montt", en *Parranda larga*, Antología poética, Madrid, Alfaguara, 2010, p. 339.
Paz, Octavio, "Traducción y literalidad", en *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1973, pp. 57-69
Sánchez, Luis Rafael, *Indiscreciones de un perro gringo*, Guaynabo, Puerto Rico, Ediciones Santillana, 2007.
Schulte, Rainier y John Biguener (eds.), *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.
Wechsler, Robert, *Performing Without a Stage: The Art of Literary Translation*, North Haven, CT, Catbird, 1998.

Índice de nombres

actores, traductores como, 23
Adams, Lorraine, 71
Alcalay, Ammiel, 70
analogía, 21, 87, 90
antipoesía, 121
Aridjis, Homero, 98
Asociación de Traductores de los Estados Unidos, 70
Atlantic Monthly (revista), 59
Atwood, Margaret, 77
autenticidad, 64

Balzac, Honoré de, 39
Baudelaire, Charles, 78, 111
beat, poesía, 124
Beatus Ille, 136
Beckett, Samuel, 106
Bécquer, Gustavo Adolfo, 14
Belitt, Ben, 88
Benjamin, Walter, 28; "La tarea del traductor", 22
Beowulfo, 42
Biblia, versión King James, 64
bilingüismo, 55
Bly, Robert, "The Surprise of Neruda", 29
Bolaño, Roberto, 42
Bonnefoy, Yves, 93, 111
Boom, el, 34
Borges, Jorge Luis, 31-32, 34, 88-89; "Pierre Menard, autor del Quijote", 22

Calas, Nicolás, 19
carácter utópico de la traducción en los, 81-82, 84, 93-94
Casalduero, Joaquín, 97
Cassidy, Daniel, 73
catalán, 68
Celan, Paul, 107
Centro de Relaciones Interamericanas, 14
Cervantes, Miguel de, 33-34, 65; *Don Quijote*, 33, 42, 95-96, 99-101
Chabon, Michael, 34
Chesterton, Gilbert, 3
chinos, 74

Christ, Ronald, 15
civilización, contribución de la traducción a, 25-26, 36-37, 50-51, 67-71, 76. *Véase también* humanidad, importancia de la traducción para la, 52
clásicos de la literatura mundial, 52
Clinton, Bill, 56
Cohen, Jonathan, 19, 111
comunicación, libertad de, 67-69, 76
contexto, 87
Cortázar, Julio, 34
críticos, traductores como, 88-89
Cruz, San Juan de la, 126
Cruz, Sor Juana Inés de la, 126; "Soneto 145", 129-131
currícula universitaria, lugar de las traducciones en la, 41, 53

De Lillo, Don, 34
Décima, 134
diálogos, consideraciones para su traducción, 20
diccionarios, 82-85, 98
dictaduras, 68
Don Quijote (Cervantes), traducción de, 94-106
Dostoievsky, Fiodor, 38
Dryden, John, 87
Dubus, Andre, III, *Words Without Borders*, 66-67

Eco, Umberto, *El nombre de la rosa*, 42
ediciones, de traducciones anteriores, 95-96, 98, 102-104
Ellington, Duke, 114
endecasílabos, 127-128
Engdahl, Horace, 74
escritores: beneficios de la traducción para los, 27-28, 31-36, 73-74; los traductores como, 17-23, 46, 59-61, 86-92, 99-100, 112-113; su relación con los traductores, 77-78; su relación con sus obras, 92
España, 68
español, idioma: metro en el, 116, 119, 125-139; silabación en el, 189-190; traducir del, 118-139
Estados Unidos: compradores de libros en los, 27; papel de la literatura mundial en los, 74; provincianismo en los, 55, 65-66; publicación de traducciones en los, 27, 41-43, 56-59, 70-72, 75-76
estilo, sentido del por el traductor, 18
Eugenio Oneguin (Pushkin), 85

Faulkner, William, 30-33; *Absalom, Absalom*, 31; *El sonido y la furia*, 31; *Luz de agosto*, 31

Felstiner, John, 93, 107, 112-113, 118, 136; *Paul Celan*, 107; *Translating Neruda*, 107
Ferlinghetti, Lawrence, 124
Fernández, Macedonio, "Cirugía psíquica de extirpación", 15
fidelidad en la traducción, 46, 82, 84
Fielding, Henry, 33
Flaubert, Gustave, 38, 94
Francia, 42
Frost, Robert, 79
Fuentes, Carlos, 31, 34

gaélico, 73
García Lorca, Federico, 111
García Márquez, Gabriel, 30-32, 34; *Cien años de soledad*, 31, 88; *El otoño del patriarca*, 60; *La mala hora*, 58; *Vivir para contarla*, 31, 58, 98
Gavronsky, Serge, 63
Ginsberg, Allen, 124
Goethe, Johann Wolfgang von, 36
Gogol, Nikolai, 39
Golden Age, The, 125
Góngora, Luis de, 126; "Soneto CLXV", 132-133
Green, Otis, 97
Greene, Graham, 31, 38
Grossman, Edith, *The Antipoetry of Nicanor Parra*, 120

Hemingway, Ernest, 38
Hopkins, Gerard Manley, 115
Horacio, 136
Howard, Richard, 111
humanidad: importancia de la traducción para la, 47-48, 50-51; poesía y, 81-82, 110. *Véase también* civilización, contribución de la traducción a la
Huxley, Aldous, 31

idioma/idiomas: carácter rebelde de, 82-83; características únicas de, 83; como traducción, 91-94; de destino, 28; "exóticos", 43, 69; influencia de la traducción sobre el desarrollo de, 28-30, 32-37; nacional, 36, 68, 82; política de, 36, 55, 68-69; provincianismo respecto a, 36, 55-59; relaciones entre, 83-85; sentido del traductor de, 17-19, 87. *Véase también* inglés, idioma; español, idioma
imaginación, 92-94
independencia: de la obra creada, 94; de la traducción, 107-108
individualismo, 63-65
industria editorial: alteración de las traducciones en la, 56-59; aversión a las traducciones

en la, 38-41; en los Estados Unidos, 40-43, 60-61, 70-72, 75-76; en el Reino Unido, 40-43; obstáculos para las traducciones en la, 70-72; relaciones con los traductores de la, 77-78; su responsabilidad en la producción de traducciones, 75-76
inglés, idioma: su apertura a otros idiomas, 72-73; como puente lingüístico para traducciones, 72-73; mercado dependiente del, 26, 73-74; metro en, 115-166; poesía del Renacimiento inglés, 127; Premio Nobel e, 28, 74; provincianismo respecto de, 55-56; silabación en, 88-89, 114-116, 129-131
interpretación, traducción e, 89-90
investigación léxica, 85
Irish, William, 31
irlandés, idioma, su influencia sobre el inglés estadounidense, 73

James, Henry, 38
Jergović, Miljenko, *Sarajevo Marlboro*, 70
Jiménez, Juan Ramón, 14
Joyce, James, 34, 38; *Ulises*, 32

Kafka, Franz, *La metamorfosis*, 32
Knopf, 62
Kundera, Milan, 77

Landers, Clifford, 80
Lawrence, D. H., 31
lectores: beneficios de la traducción para los, 25-26, 40-41; experiencia de los, 37-40; números decrecientes de, 27, 43-44, 50
lectura, como elemento de la traducción, 20-21
lenguaje: coloquial, 118-124; común, poetas del, 118-124
León, Fray Luis de, 126; "Décima", 134
libertad de comunicación, 67, 69
literalismo, 82
literatura: como traducción de la experiencia, 91-94; contemporánea, 49-51; experiencia de vida obtenida de la, 37-40; influencia de la traducción sobre el desarrollo de la, 31-36; inseparabilidad de la traducción de la, 47-48, 72-74; latinoamericana, 14, 32-34; mundial, 14, 25, 41, 52; nacional, 30; política de la, 69-72. *Véase también* ficción; poesía

Manheim, Ralph, 23, 100
Mann, Thomas, 38
Manrique, Jaime, 118; "Mambo", 119-121
Manrique, Jorge, 126
Mansfield, Katherine, 31
Merwin, W. S., 94
metro, 114, 116-119, 126-130
Mills, Irving, 114
Moliner, María, 99
Montero, Mayra, *Son de Almendra*, 61
Monterroso, Augusto, "Cómo me deshice de quinientos libros", 50
Montesinos, José, 97
Morrison, Toni, 34
Mozaffari, Nahid, 71
musas, 91
musulmanes, 71

Nabokov, Vladimir, 85
narrativa: moderna, 33; traducción de, 20, 54, 208-209. *Véase también* literatura
Neruda, Pablo, 111; *Residencia en la tierra*, 14
New York Times (periódico), 71
New Yorker (revista), 62
notas al pie, 104
novela, desarrollo de la, 33-34

oír. *Véase* sonido
original, ausencia del, 92; obra creada en relación con, 93-94; traducción en relación con, 90-91, 99-100, 112-114, 136-139
originalidad, 63-65
Ortega y Gasset, José, 90; "Miseria y esplendor de la traducción", 81-82
Orwell, George, *1894*, 68
Ovidio, *Epístolas*, 87

palabras: conciencia del traductor de las, 17-18; significado en el contexto de las, 87. *Véase también* sílabas
Parra, Nicanor, 119-125; "Proyecto de tren instantáneo entre Santiago y Puerto Montt", 122-123
Paz, Octavio, "Traducción: Literatura y literalidad", 92
pentámetro yámbico,127-128
performance, traducción como, 78, 100
Petrarca, 111
Pevear, Richard, 63, 68
poesía: limitaciones de la, 114; naturaleza auditiva de la, 117; naturaleza de la, 110; tradición de traducir, 111; traducción de, 24, 105-139; traducción de ficción frente a traducción de la, 109-110
política: del idioma, 69-72 ; del lenguaje, 36, 55, 68-69

Pound, Ezra, 111
Premio Nobel, 28, 74
provincianismo, 55, 65-66
Pushkin, Alexander, *Eugene Oneguin*, 85
Putnam, Samuel, 96

Quevedo, Francisco de, 126

Rabassa, Gregory, 60, 68
Real Academia, 99
régimen franquista, 68
Reid, Alastair, 137; "Lo que se pierde/What Gets Lost", 137-138
Reino Unido, publicación de traducciones en el, 27, 30-32, 41-43, 59, 75
Renacimiento: español, 125-127; europeo, 25, 63-64, 78; poesía inglesa del, 127
reseñadores: obras traducidas ignoradas por los, 59-60; traducciones tratadas adecuadamente por los, 62; traducciones tratadas inadecuadamente por los, 43-48
Review (revista), 15
Rico, Francisco, 102
Ríos, Julián, 101
Riquer, Martín de, 103
ritmo, 113-117, 119, 125-139
Rodríguez Moñino, Antonio, 97
romanticismo, 63-65
Roth, Philip, 27-28, 38
Rushdie, Salman, 34

San Jerónimo, 78
Sánchez, Luis Rafael, *Indiscreciones de un perro gringo*, 56
Saramago, José, 38
Schwarz, Benjamin, 59
Sebald, W. G., 38
Sexton, Anne, 111
Shakespeare, William, 35, 115-116
Shelton, Thomas, 33
sílabas, 89-90, 115-116, 126-131
Simic, Charles, 111
slang, 73
Smollett, Tobias, 96
Sociedad de las Américas, 14
sonido, la traducción como incluyendo el, 24, 102, 110, 112
Stendhal (Marie-Henri Beyle), 39
Styron, William, 31

tersura: de la obra creada, 94; de la traducción, 80
Thiong-O, Ngugi Wa, 49, 68
Tolstoi, León, 39; *Guerra y paz*, 62
traducción: argumentos en pro y en contra de la, 49-55; como empresa utópica, 81-82; como performance, 78, 100; el idioma influido por la, 28-31; el idioma usado como, 35-36; elemento auditivo de

la, 124; fidelidad en la, 46, 82, 84-85, 117; importancia de la, 16-17, 46-48, 49-52; independencia de la, 107-117; la literatura como forma de, 92-94; la literatura como inseparable de la, 47-48, 92-94; la literatura influida por la, 31-36, 111; lectura como elemento de la, 19-20, 89-90; literal, 21-23; mercados para la, 27, 41-44, 74-76; naturaleza de la, 19-20, 45-46, 61-62, 64; papeles y funciones de la, 25, 40, 78; posibilidad de la, 24-25, 79-80; proceso de la, 24-25, 84-86, 99-100; propósito de la, 84, 86-87, 118; tersura de la, 94, 80; y la libertad de comunicación, 67-69; y su relación con el original, 90-92, 99-100, 113-114, 136-138. *Véase también* traductores

traductores: actitudes hacia los, 77-79; como actores, 78, 100; como escritores, 17-22, 46, 60-61, 87-92, 99-101, 110-112; como críticos, 89-90; consideraciones y problemas para los, 94-106, 118-139; ganancias de los, 77, 108-109; ilustres, 78, 111; invisibilidad de los, 40-41, 81; motivaciones de los, 78-79; papel de los, 17-18; placeres de los, 89, 100-102; propósito de los, 18, 21, 46, 64; relaciones de los escritores con los, 77-78; su relación con los autores originales, 99-100, 112-114; valor del trabajo de los, 19, 63, 107-108, 116-117. *Véase también* traducción

traductorés, 84

Vallejo, César, 14

Vargas Llosa, Mario, 34

Vega, Garcilaso de la, 25

Vega, Lope de, 126

Volokhonsky, Larissa, 62

W. W. Norton, 63, 135

Wechsler, Robert, 63, 88; *Performing Without a Stage*, 78

Wharton, Edith, 38

Whitman, Walt, 111

Wilbur, Richard, 111

Williams, William Carlos, 19, 57, 111

Wood, James, 62

Woolf, Virginia, 38, 57

Yeats, William Butler, 115-116

Este libro se terminó de imprimir
en noviembre de 2011 en Romanyà Valls S.A.
08786 Capellades.

[viene de la contratapa] del trabajo del traductor como un acto de interpretación crítica, un acto creativo, en suma, que requiere "desarrollar un agudo sentido del estilo en ambos idiomas, afilando y ampliando nuestra conciencia crítica del impacto emocional de las palabras, el aura social que las rodea, el escenario y el clima que las informan, la atmósfera que crean". Y lo fundamenta con dos ejemplos bellos y elocuentes presentados en los últimos capítulos: su propia experiencia como traductora del *Quijote* (que llevó a Harold Bloom a llamarla la "Glenn Gould" de la traducción) y de la poesía del Siglo de Oro español.

Otros títulos

cn 3003 *Roger Chartier*
Inscribir y borrar
Cultura escrita y literatura
(siglos XI-XVIII)

cn 3039 *Roger Chartier*
Escuchar a los muertos con los ojos

cn 3064 *Lisa Block de Behar*
Medias, pantallas
y otros lugares comunes

En este pequeño e incisivo ensayo, la eminente traductora Edith Grossman reflexiona acerca de la importancia cultural de la traducción, no sólo como el medio que nos permite acceder a la literatura escrita originalmente en uno de los incontables idiomas que no podemos leer, sino como una presencia literaria concreta que nos ayuda a conocer, a percibir desde un ángulo distinto y a atribuir nuevo valor a lo que hasta entonces era desconocido. Grossman explicita asimismo su concepción [sigue en la solapa posterior]

katz www.katzeditores.com

isbn 978-84-92946-38-9

9 788492 946389